

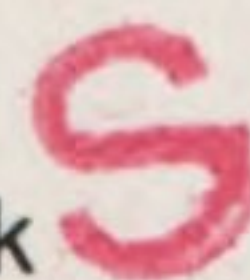
Th.
18

Mus. th. 2918

<36619542010013

<36619542010013

Bayer. Staatsbibliothek





BIBLIOTHECA

REGIA

MONACENSIS

^C
DER AECHE
GREGORIANISCHE CHORAL

IN SEINER ENTWICKELUNG

BIS ZUR

KIRCHENMUSIK UNSERER ZEIT.

Ein Versuch zur Vermittlung

in der Streitfrage:

Welche ist die wahre katholische Kirchenmusik.

Vom

Conservator u. Professor Dr. Schafhäutl.

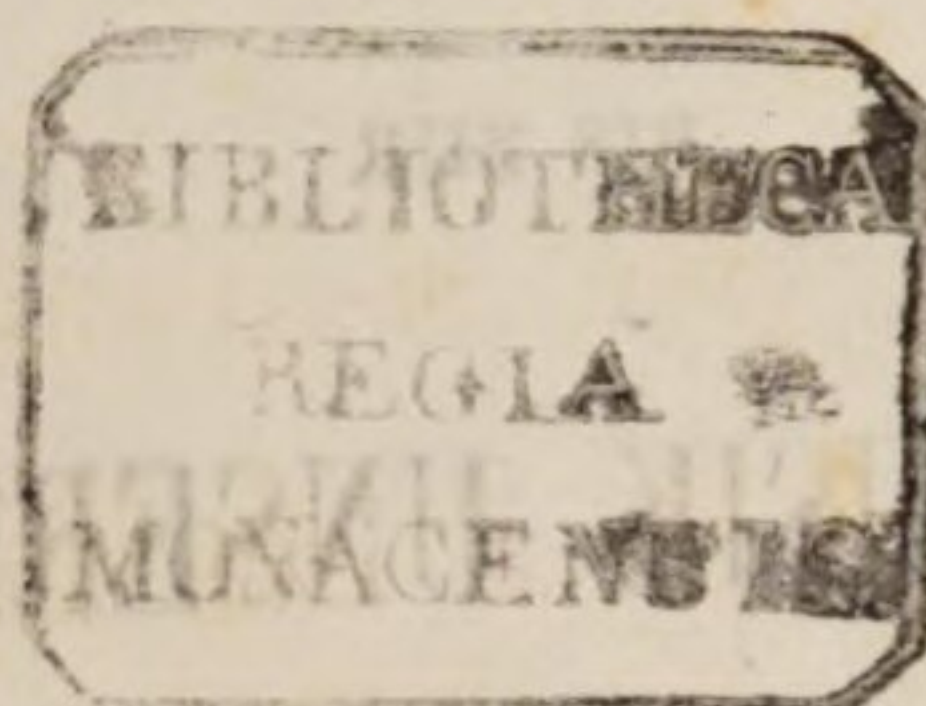
~~~~~  
**Mit einer Notenbeilage.**  
~~~~~

München 1869.

**Verlag der J. Lindauer'schen Buchhandlung
(Sch pping).**

GREGORIANISCHER CHORAL

IN SEINER ENTWICKELUNG



SEIT

Im Verlage der Verlagsanstalt

in der...

Volks- und Kirchenmusik

Reich

Von

Componirt von Professor Dr. Schubert

Mit einer...

München 1888

Verlag der...

(Schubert)

Bayerische
Staatsbibliothek
= München

Sr. Excellenz

dem hochwürdigsten, hochwohlgeborenen

Herrn Herrn

Gregor von Scherr,

Erzbischof von München-Freising,

Patricius Romanus, Thronassistent u. Hausprälat Seiner päpstlichen Heiligkeit,
Reichsrath der Krone von Bayern, Grosscomthur des Civil-Verdienstordens
der bayerischen Krone u. s. w.

widmet diesen Versuch

ehrerbietigst

der Verfasser.

St. Exzellenz

dem hochwürdigsten, hochwohlgebornen

Herren

Gregor von Scherz,

Archibischof von München-Freising,

Erzbischof von Salzburg, Fürstbischof von Brixen,

Erzbischof von Trient, Fürstbischof von Hildesheim,

der heiligen Römischen Kirche u. s. w.

zuwieweit dieser Versuch

gelingen mag

der Verfasser

Vorbericht.

Die katholische Kirche hat ihren Priestern zum Zwecke ihres siebenmal des Tages darzubringenden Gebetes, zum Beten der sogenannten Tageszeiten, als Gebetbuch das Breviarium Romanum gegeben; für die Feier des heiligen Messopfers das Missale Romanum. Als Hilfsmittel zur feierlichen Begehung ihres Gottesdienstes bediente sie sich, wie dieses bei allen religiösen Culten von Anbeginn her der Fall war, der Musik. Wechselseitige Erbauung und Beförderung der Andacht bei den Gläubigen war und ist ihr Zweck.

Die Musik der Kirche ist niedergelegt im sogenannten Antiphonar, welches die Melodien für die Tageszeiten etc. enthält; im Graduale ist der Gesang für den Gesamtchor während der Feier der heiligen Messe zu finden. Im Psalterium stehen die Melodien für Absingung der Psalmen und Hymnen.

Zur Zeit Gregors des Grossen verstand man unter Antiphonarium das gegenwärtige Graduale und das Antiphonar, welches der Priester Roman, von Papst Gregor dem Grossen nach Metz gesendet, in St. Gallen zurückliess, ist unser heutiges Graduale.

Diese liturgischen Bücher sind nach Beschluss des Tridentinischen Concils auf Befehl Pius V. um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts (1568) herausgegeben, unter Clemens VIII. (1602) und Urban VIII. (ca. 1631) aufs

Neue durchgesehen worden. Die Melodien dieser liturgischen Bücher wurden zum Theil von Papst Gregor dem Grossen 590 — 604 gesammelt, zum Theil selbst componirt und mittelst einer eigenen Notenschrift durch das Abendland verbreitet. Der technische Mechanismus der Musik Gregor des Grossen war aus der Musik der Griechen geschöpft, und selbst die musikalischen Schriftsteller des Mittelalters, z. B. der Benediktiner Hucbald zu St. Amand in Flandern, bedienten sich noch gegen Ende des 9. Jahrhunderts der griechischen Scala und der griechischen Benennungen der Tonarten.

Der Gesang der Kirche, von seiner wissenschaftlichen Begründung durch Gregor den Grossen, Gregorianischer Gesang, von seiner Bestimmung für den Chor, Choralgesang, von seiner Einfachheit Cantus planus genannt, war ursprünglich deklamatorisch-rhythmisch-melodisch, und zerfällt noch gegenwärtig in den sogenannten Accent, der sich mehr mit dem einfach musikalisch-deklamatorischen Vortrag befasst, also mit musikalischer Berücksichtigung des grammatischen oder Wortaccents beim Lesen, und in den Conventus, welcher den ausgeprägten, melodiosen Gesang zu seiner Aufgabe hat.

Die Kirchenmusik zerfällt für unsern Zweck noch überdiess in den Gesang des Priesters und den Gesang des Gesamtchores.

Es ist im Allgemeinen nicht der Gesang des Priesters, sondern der Gesang des Gesamtchores, den wir im Nachfolgenden im Auge haben, wenn wir von der Kirchenmusik und ihren Fortschritten während des Verlaufes der christlichen Jahrhunderte sprechen. Das Graduale Romanum ist es desshalb vorzüglich, auf welches sich unsere Untersuchungen beziehen.

Wir sehen, die katholische Kirche ist in ihrem got-

tesdienstlichen Leben und Wirken für alle Verhältnisse des Lebens, für Freud' und Leid, für Glück und Unglück, für Leben und Tod vollkommen in der ganzen Welt gerüstet.

Die katholische Kirche bediente sich, wie bereits gesagt, der Musik wie der übrigen schönen Künste zur Erhöhung der Feierlichkeit ihrer gottesdienstlichen Handlungen. Ihre Musik fusst aber mehr als anderthalb Tausend Jahre zurück auf griechischer Basis.

Dass die Kirchenmusik überhaupt, gleich allen übrigen Künsten, auf ihrem früheren Standpunkte stehen geblieben, ist schon desshalb nicht möglich, weil Alles, was in der Zeit existirt, in einer Art von Wellenbewegung unaufhaltsam seinen Entwicklungsgang durchläuft und durchlaufen muss.

Der Choral, wie er unserer Kirche auf Befehl Papst Urban VIII. übergeben ist, hat, wie wir sehen werden, seit Gregor dem Grossen, also beinahe seit anderthalb Tausend Jahren, sehr bedeutende Veränderungen erlitten, und in eben dem Verhältnisse hat die Musik, auf welcher der Choral fusst, einen überaus merkwürdigen Entwicklungsgang durchlaufen. Die katholische Kirche, welche die Musik wie die übrigen schönen Künste, wie schon bemerkt, zur Erweckung und Erhöhung der Andacht mit in ihren Ritus aufnahm, versperrte der Musik in keiner ihrer Entwicklungsstadien den Zutritt in ihre Gotteshäuser, namentlich was die Musik des Gesamtchores betrifft, so wie sie sich der Beihilfe der Architektur, der Malerei und Sculptur in allen verschiedenen Zuständen der Entwicklung dieser schönen Künste bediente, wenn sie nur ihre Aufgabe erfüllten, Beförderung der Erbauung, der christlichen Erhebung, der Andacht. Die Geschichte der kirchlichen Baukunst wird dieses Gesagte noch klarer

machen; denn die Monumente der Architektur verhalten nicht, wie die ätherischen Gebilde, des Gesanges, und bieten dem Beobachter durch Jahrtausende unter allen geschichtlichen Denkmälern wohl den allersichersten Führer.

Die erste christliche Kirche, sobald sie frei vor der Welt auftreten durfte, nahm natürlich zu ihren Kirchen die schon vorhandenen Gebäude, welche zu grossen Volksversammlungen eingerichtet waren, die römischen Basiliken u. s. w. und veredelte sie schon im vierten Jahrhunderte dem höheren Zwecke entsprechend, welchem diese Gebäude von nun an zu dienen hatten. Der Lateran in Rom, omnium Urbis et Orbis Ecclesiarum mater et caput, von Konstantin erbaut, ist eine Basilika. Die Peterskirche auf dem Vatikan war gleichfalls eine colossale Basilika und wurde auf den Substructionen des Neronianischen Circus ebenfalls von Konstantin erbaut. Die Basilika
nach p. 4. d. Basilika zu Trient. ging von Italien aus in alle christlichen Länder, und bis ins dreizehnte Jahrhundert waren noch Spuren dieser Bauart auch in unserm Lande. Wie die Musik beschaffen war, welche bei der Feier der hl. Messe angewendet wurde, lässt sich nicht mehr bestimmen, da sich Melodien ohne Notirungskunst in der Geschichte nicht festhalten lassen.

Einen Fortschritt im Kirchengesang indessen berichtet uns der hl. Augustin im 9. Buche seiner Confessionen, cap. 7, indem er erzählt, der hl. Ambrosius habe das Singen von Hymnen und Psalmen nach Sitte der Väter des Orients in der Mailänder Kirche eingeführt, damit das Volk nicht seiner Betrübniß erliege; eine Sitte, die sich bis auf den heutigen Tag erhalten und auch von vielen Gemeinden der übrigen Landestheile angenommen worden sei. Eine neue wesentliche Umgestaltung und wissenschaftliche Begründung erhielt der erste Kirchengesang mehr als zweihundert Jahre nach dem hl. Ambrosius durch Papst Gregor den Grossen. Von ihm nun,

der den Gesang durch Zeichen auf dem Pergament festzuhalten verstand, ging um 604 der Gesang der Kirche auch in die übrigen Theile des westlichen Europas aus. Doch gehen wir wieder zu unserer kirchlichen Architektur über, von welcher wir aus allen Zeiten des Christenthums zugängliche Monumente besitzen.

Nach und nach wich die flache Decke der Basiliken dem Kreuzgewölbe in Halbkreisform und dadurch wurde eine neue durchgehende Entwicklung im Bau der römisch-christlichen Basiliken im zehnten Jahrhunderte herbeigeführt, welche man mit dem Namen: romanischer Baustyl bezeichnete.

Bald war man indessen wieder so wenig, wie mit diesem Baustyle, mit dem Gregorianischen Cantus planus zufrieden. Der Gregorianische Gesang war den Meisten viel zu einfach, desshalb suchte man ihn reicher, voller, wechsellvoller zu machen. Aus diesem Streben im Norden von Frankreich und Deutschland ging die Polyphonie, zuletzt der Contrapunkt in der Musik hervor, im Baustyle dagegen am Ende des zwölften Jahrhunderts die gothische Architektur. Der Name gothisch rührt von den Italienern her, ein Spottname, mit welchem sie, wie gegenwärtig noch die Franzosen und Engländer, Alles, was sie für barbarisch, roh und rauh halten, bezeichnen, so wie sie unsern Alb. Dürer mit dem doppelsinnigen Namen il Duro zu charakterisiren pflegen.

Von der gothischen Bauart wandten sich die Italiener bis zur heutigen Stunde mit aller Entschiedenheit ab; den Contrapunkt nahmen sie nach vielem Widerstreben auf, erklärten ihn aber in ihrer Weise.

Die romanische Bauart wurde nun in Frankreich, England und Deutschland rasch durch die neue Gothik verdrängt, und Jahrhunderte lang war in diesen Ländern der gothische Baustyl der einzige wahre architektonische

Kirchenstyl, wie die polyphone die einzig wahre Kirchenmusik.

Da die Italiener von dem gothischen als dem einzig wahren Baustyl für die katholische Kirche nichts wissen wollten, wandten sie sich zum Alterthum zurück; denn gerade damals, nach der Zerstörung Konstantinopels, wurde die Begeisterung für das classische Heidenthum zur Mode und Manie. Man suchte im Leben, Glauben und in der Kunst, gerade so wie in unserer Zeit, das heidnische Alterthum wieder zu erwecken und neu zu beleben, in die Welt einzuführen unter dem Namen Renaissance. Man suchte Alles, was sich aus römischen Tempeln und Bädern verwenden liess, in die christliche Baukunst einzuführen. Die Bauten aus dieser Zeit trugen natürlich ein ganz neues Gewand. Gewaltiger schwerer Ernst auf einer Seite, wechselnd mit früher ungekannter Pracht und farbevoller Leichtigkeit, imponirten in den italienischen Bauten dieser Zeit so mächtig, dass sie sich rasch über die übrige gebildete Welt, namentlich Frankreich, England und Deutschland verbreiteten, und als kaum zu erreichende Muster der Baukunst galten. Durchs sechzehnte Jahrhundert bis ins achtzehnte Jahrhundert wurden in diesem Renaissancestyl alle Gebäude von nur einiger Wichtigkeit ausgeführt.

Die Peterskirche auf dem Vatikan, die Grabkirche des armen Fischers, die grösste, erhabenste Kirche der Welt, ist der Schlussstein dieser Periode. Was namentlich an Kirchen von romanischem und gothischem Baustyle noch übrig war, wurde so viel nur möglich in diesen prunkenden Styl der Renaissance umgewandelt. Man schritt desshalb auf diesem glänzenden, so reich lohnenden Wege immer weiter, bis man zuletzt das Wagniss unternahm, die Schwere des Materials durch phantastische arabeskenartige Leichtigkeit des Bauwerkes vergessen zu machen, und so in den sogenannten Roccocostyl überging, ein

Name, der übrigens nun zum kritischen Schlagworte für alle Unmündigen, noch nicht recht Denkfähigen geworden ist.

Wenn wir fragen: „Welcher ist der ächte Baustyl für die katholische Kirche?“ so gibt uns die Geschichte beinahe eines jeden Jahrhunderts thatsächlich eine andere Antwort; ja beinahe jeder selbstständig schaffende Architekt wird uns sogar noch gegenwärtig eine andere Antwort auf unsere Frage ertheilen. Der berühmte Architekt L. v. Klenze war ein erklärter Feind des Gothischen; ihm galt nur der altgriechische und Renaissancestyl als einzig wahrer Baustyl; v. Gärtner dagegen baute einzig im romanischen Baustyl; Schinkel in Berlin steht zwischen Klenze und Gärtner. K. A. v. Heideloff widmete sein reiches schaffendes Leben ganz der Gothik bis ins kleinste Detail. Ahlert und Zwirner sind bekanntlich die Baumeister zur Vollendung des Cölner Domes. Die Aufgabe, welcher diese Künstler ihr Leben, Wissen und Wirken weihten, ist wohl die beste Antwort auf die Frage: welchen von den verschiedenen Stylen in der Geschichte der Baukunst diese berühmten Künstler für den wahren Baustyl halten.

Soll ich zu diesem noch die Geschichte unserer christlichen Maler und Malerschulen, von den Byzantinern anfangen, bis auf Cornelius, Overbeck und Andere herab entwickeln? Soll ich auf die Geschichte der Altäre, der gottesdienstlichen Geräthe und Kleider hinweisen, wie sich Alles verändert und geändert hat, von den Katakomben herab bis auf unsere Tage? Wie alles Dieses der Kirche einverleibt, mit der Zeit anders geworden, der Zeit Rechnung getragen hat, ohne die Wesenheit der Sache zu opfern. Die Kirchenmusik allein — ich verstehe hier wie immer die Musik des Gesamtchores — soll unter allen Künsten, welche zur Verherrlichung des Gottesdienstes sich selbst und ihre Kräfte darbieten, dem

allgemeinen Gesetze alles Bestehenden und Vergehenden entrückt werden? Nur im siebenten Jahrhunderte soll sie die einzig wahre Kirchenmusik gewesen sein? Dass dieses weder beim Priester-, noch beim gemeinschaftlichen Chorgesang der Fall war und ist, lehrt die Geschichte. Der heil. Ambrosius führte, wie wir bereits sahen, im letzten Dritttheile des vierten Jahrhunderts eine neue Kirchenmusik in Mailand ein. Mehr als zweihundert Jahre darnach sammelte Gregor der Grosse die Kirchengesänge, die bloss bis zu seinen Tagen durch Tradition fortgepflanzt worden waren, veränderte, verbesserte sie, schuf neue Melodien und begründete wissenschaftlich die Kirchenmusik, welche bis zu ihm hinauf bloss durch den Usus erlernt werden konnte. Trotz der von nun an durch Zeichen und Worte festgehaltenen, durch den Papst autorisirten Kirchengesangsmelodien nahm der Kirchengesang im Verlaufe der Zeiten fort und fort eine veränderte Form an, und im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderte hatte die Kirchenmusik bereits eine Veränderung und Umgestaltung erfahren, von der man zu Gregors des Grossen Zeiten keine Ahnung hatte.

Auch diese neue Kirchenmusik wurde von den Päpsten gepflegt, sanctionirt, ja der Vatican selbst wurde zu ihrer heiligsten, geweihten Wohnstätte. Trotzdem waren viele geistliche Kirchenvorstände mit dieser neuen Kirchenmusik nicht zufrieden; der Streit über die wahre und falsche Kirchenmusik wurde auch zu dieser Zeit nicht geschlichtet; er ist mit der sich fort und fort entwickelnden Kirchenmusik immer wieder von Neuem angefacht worden, und beginnt auch in unsern Tagen wieder zu entbrennen. Wir leben dazu noch in einer Zeit der Extreme, und darum trennt sich Alles, was früher, wenn auch auf verschiedenem Wege, doch friedlich nebeneinander ging, gegenwärtig in schroffstem Gegensatze einander gegenüber tretend, und die

goldene Mittelstrasse liegt dazwischen als ein wüstes, verlassenes Feld. Die strengen Orden verwehrten schon bei der Entstehung der Figuralmusik derselben durchaus den Zutritt in ihre Congregationen; selbst die Benediktiner wehrten sich Anfangs gegen die neue Musik, und in unsern Tagen blickt derselbe Orden hie und da gleichfalls wieder ausschliesslich zum sogenannten Gregorianischen Choral zurück. Ein anderer Theil eifert für die Musik des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts und will daneben keine andere Musik als die des sechzehnten Jahrhunderts als ächte Kirchenmusik gelten lassen. Jeder Theil glaubt sich im Besitze der triftigsten Gründe für das Verharren auf seinem Gebiete, und so werden viele Gutgesinnte, das Beste Wollende, denen die Geschichte des Streites nicht hinreichend bekannt ist, beunruhigt, schwankend und unschlüssig, welchen der einander entgegengesetzten, jedoch von jeder Seite als einzig richtig angepriesenen Wege sie verfolgen sollen. Desshalb wurde ich von maassgebender Seite aufgefordert, in dem Streite Pro und Contra auch mit meiner Meinung an das Licht des Tages zu treten. Ich glaubte dem freundlichen Ansinnen Folge leisten zu müssen, weil ich seit mehr als einem Menschenalter der Musik und vorzüglich der Kirchenmusik und ihren Accidentien theoretisch und praktisch nahe gestanden bin, in dieser langen Zeit der Entwicklung dieser Kunst unter den verschiedensten Himmelsstrichen zu folgen Gelegenheit hatte, und dadurch ein weites, reiches Feld der Erfahrung gewann, das mir wohl Berechtigung ertheilen dürfte, in dem ernstesten Zwiegespräche unter so vielen Sprechern auch ein Wort von meiner Seite her mitzureden. Meine Arbeit war für das Pastoralblatt der Erzdiözese München-Freising bestimmt, und ist auch im gegenwärtigen Jahre in einer langen Reihe von Fortsetzungen von Nro. 4 mit wenigen Unterbrechungen bis Nro. 36 incl. erschienen. Dieser Um-

stand mag erklären, dass in meiner Abhandlung hie und da Gegenstände berührt werden, welche für Manche vielleicht ein zu locales Interesse besitzen möchten, die aber in diesem besondern Abdruck nicht wohl wegzulassen waren ohne durchgreifende Aenderungen vorzunehmen.

Meine Abhandlung hat auf einer Seite viel böses Blut erzeugt, und man nahm, wohl nur in der ersten Aufwallung, anstatt zu Gründen und Beweisen, zu Machtsprüchen und persönlichen Invectiven seine Zuflucht, — eine Kampfweise, in welcher ich das Feld gerne den Ebenbürtigen überlasse. Dagegen hatten meine Ansichten bei vielen Eingeweihten und auch von maassgebender Seite her, so viel Anklang gefunden, dass ich aufgefordert wurde, die Schrift durch einen besondern Abdruck einem grösseren, sich für den Gegenstand interessirenden Publikum zugänglich zu machen. Ich habe diesem Andringen auch Folge geleistet, die ursprüngliche Abhandlung weiter ausgearbeitet und auch die Notenbeispiele berichtigt und vermehrt. Meine Aufgabe war, den so viel besprochenen Gregorianischen Choral, wie er von seinem Urheber, dem grossen Gregor in die Kirche gesendet wurde, durch ausführliche Beispiele in unsern Noten dem musikalischen Publikum vor Augen zu legen. Der Gregorianische Choral war ursprünglich durch musikalische Notenzeichen, modificirte Accente, den sogenannten Neumen über den Wörtern, ausgedrückt, welche für die spätere Welt ihr Verständniss verloren hatten.

Im Jahre 790 hatte Papst Hadrian I., wie wir aus dem Ekkehardus¹⁾ (vita Notkeri Balbuli) wissen, für Kaiser Karl den Grossen zwei römische Sänger, Petrus und Roman, mit zwei authentischen Abschriften des Gregorianischen Antiphonars nach Metz gesandt. Der Eine, Roman, blieb, vom Fieber befallen, mit seinem Antiphonar

1) Bollandi T. I. April. c. 9. pag. 582.

krank in dem Kloster St. Gallen zurück, und erhielt auch von Kaiser Karl dem Grossen die Erlaubniss, im Kloster von St. Gallen zu verweilen und dort Unterricht geben zu dürfen. Es war also nicht sehr unwahrscheinlich, dass das authentische Original-Antiphonar Gregors des Grossen entweder in Metz oder in St. Gallen noch zu finden sei. In Metz hatte die Revolution alles zerstört, was auf unser Antiphonar Bezug haben konnte. Die Hoffnung ruhte nun vor Allem auf St. Gallen. Der verdienstvolle Joseph Sonnleithner, der für Herausgabe seiner Geschichte der Musik weite Reisen ausgeführt, unternahm, durch Ekkehard aufmerksam gemacht, 1827 eine Reise nach St. Gallen und fand auch zu seiner nicht geringen Freude unter Nro. 359 das erwähnte Graduale in langem Format, neben dessen Titel „Antiphonarium Gregori Magni“ in alter Handschrift die Randbemerkung stand: *Liber pretiosus item Graduale et absque dubio illud ipsum Antiphonarium S. Gregorii Magni, quod Cantor Romanus ab Authographo Romano descripsit et a Papa in Germaniam missus, in Theca secum ad S. Gallum attulit.* Im Auftrage des Kaisers von Oesterreich wurde sogleich ein Facsimile für die kaiserliche Bibliothek genommen. Auch Kiesewetter untersuchte den berühmten Codex und publicirte ein Graduale: „*Ostende nobis Domine etc.*“, welches aber nicht das von uns hier in der Notenbeilage gegebene ist, und desshalb neuen Streit zwischen Fetis und Lambillotte hervorrief.

Dass der berühmte P. Lambillotte, welcher sein ganzes Leben der Wiederherstellung des Gregorianischen Gesanges geweiht und desshalb Reisen in Belgien, Frankreich und England gemacht hatte, einen solchen Schatz nicht unbeachtet liess, lässt sich wohl denken. Durch Salis auf die Schätze in der Bibliothek von St. Gallen aufmerksam gemacht, machte er sich auf die Reise nach

St. Gallen. Er erhielt dort sogar die Erlaubniss, das ganze Antiphonarium zu copiren, und gab das Facsimile davon im Jahre 1867 in Brüssel gross Quart heraus. Er hielt trotz der Einreden von mehreren Seiten das Antiphonar für das wahre, das Roman nach St. Gallen gebracht, und freute sich, einen Beitrag geliefert zu haben zur wirklichen Wiederherstellung einer liturgischen Einheit in der ganzen katholischen Welt.

Allein der gelehrte Benediktiner P. Ans. Schubiger von Maria Einsiedeln stimmte diese Freude bedeutend herab, indem er nachwies, dass der St. Gallener Codex nicht mehr der ursprüngliche des Romanus sein kann, weil, abgesehen davon, dass die Schriftzüge nicht dem achten, sondern dem ausgehenden neunten Jahrhunderte angehörten, die Missa de Trinitate, aus welcher der Codex das Graduale Benedictus es Domine etc. enthält, zur Zeit des Papstes Hadrian I. noch nicht gebräuchlich war. P. Schubiger ist auch da ganz in seinem Rechte. Papst Hadrian I. regierte bekanntlich nur von 771—795. Allein erst im Anfange des zehnten Jahrhunderts dachte man überhaupt zuerst an die Feier des Festes der heil. Dreieinigkeit und zwar zuerst in Frankreich. Der Bischof Richarius von Lüttich befahl diese Feier zuerst und zwar am Sonntag der Pfingstoctave, der damals kein eigenes Officium hatte.

In Rom war man dieser Feier nichts weniger als geneigt, und erst unter Papst Johann XXII., der von 1316 bis 1334 regierte, wurde die Feier dieses Festes befohlen, und zwar auf den Sonntag nach Pfingsten festgesetzt. Dann finden sich in diesem Codex noch eine Anzahl von Gesängen, welche erst dem zwölften Jahrhundert angehören. Nachweislich ist nur aus Ekkehardus, dass sich das Romanische Antiphonar noch im Anfange des elften Jahrhunderts in St. Gallen befand. Allein die Officien

der katholischen Kirche vermehrten sich seit Ende des achten Jahrhunderts so sehr, dass das Antiphonarium nur noch theilweise zu brauchen war. Es ergab sich also von selbst die Nothwendigkeit, das alte Antiphonar zu ergänzen, oder da das Ungelegenheiten im Gebrauche machte, dasselbe neu umzuschreiben. Eine solche Umschrift, allerdings in dem alten Einbände, wäre nun der berühmte Codex von St. Gallen.

Der unermüdliche P. Lambillotte hat uns zwar, wie so eben bemerkt, ein getreues Facsimile dieses Codex gegeben; allein eine Uebertragung in unsere Noten ist noch nicht erschienen; denn die eigentliche, richtige, anwendbare Kenntniss der Neumen hatte auch P. Lambillotte trotz aller seiner Bemühungen nicht erlangt.

Da traf es sich, dass ich von einem alten, von Würmern zerfressenen Holzdeckel einer Incunabel einen Vorstoss von feinem Velin-Pergament ablöste, der nicht nur das Graduale in Feria 6^a quatuor temporum Adventus, sondern auch dazu den Versikel, das Offertorium und die Communio nebst Anderm in Neumen enthielt. Der Ueberrest war offenbar Theil eines dem St. Gallener Codex ähnlichen Antiphonars aus dem dreizehnten Jahrhunderte. Es fanden sich hier dieselben Neumen, welche das Graduale des St. Gallener Codex enthielt, mit nur wenig Abweichungen. Die Neumen waren aber schon auf ins Pergament eingerissene Linien gestellt, die F-Linie roth angegeben, so dass das Graduale ganz leicht zu entziffern war. Nun kannte ich aber in unserer Universitätsbibliothek seit Langem einen Pergamentcodex in gr. Folio, ein Antiphonar, das nach Angabe des Schreibers selbst am Ende des Folianten im Jahre 1360 in rhombischen Noten geschrieben war. Ich verglich nun das Graduale in Fer. 6^a 4 temp. Adventus des St. Gallener Codex mit dem des Pergamentfragments und demselben Graduale unseres

Antiphonars vom Jahre 1360 und fand, dass die Neumen des Pergamentfragments nahezu Note für Note mit dem Graduale meines Folianten übereinstimmten. Der Pergamentcodex unserer Universität ist noch viel reicher, als der Codex von St. Gallen, und es könnte desshalb das St. Gallener-Antiphonar ohne alle Schwierigkeit aus unserem Codex in unsere Noten übertragen und hergestellt werden. Ich habe in den beiliegenden Notenbeispielen das Graduale, den darauf folgenden Versikel, das Offertorium und den Anfang der einfachen Communio in unsern Noten wieder gegeben. Zur Wiedergabe der Neumen und der geschwänzten rhombischen Noten bediente ich mich, statt dieser letzteren, der alten Brevis und für die übrigen der Semibrevis und bei absolut kurzen Neumen der Minima, um die vielen aufwärts und abwärts gehenden Vertikalstriche unserer halben Noten zu vermeiden, welche das Tonbild, in den Neumen so klar vor Augen gelegt, nicht gut wieder geben; eben so habe ich die Noten in denselben Gruppen zusammengestellt, wie sie als Neumen-Ligaturen erscheinen. Die Beziehung des Semibrevis zur Brevis darf übrigens nicht in demselben eigentlichen strengen Maasse der Mensuralmusik genommen werden. Die Brevis im Gegensatze zur Semibrevis soll nur anzeigen, dass auf der Brevis der Accent zu ruhen habe. Die Notengruppen, welche die Ligaturen der Neumen repräsentiren, werden dem Leser ein ganz anderes Bild von der freien Art und Weise des ursprünglichen Gregorianischen Gesanges geben, als man sich bisher vorzustellen gewohnt war. Man wird die Unthunlichkeit, ich möchte beinahe sagen, innerhalb gewisser Grenzen, die Unmöglichkeit, den Gregorianischen Gesang in seiner Urform wieder einzuführen, wohl bei einer kurzen Probe einsehen. Das sahen schon die an das vierzehnte Jahrhundert grenzenden Zeiten ein; denn am Ende des vierzehnten und am Anfang des fünfzehnten

Jahrhunderts war dieses Graduale von 150 Noten schon auf 116 Noten reducirt, und nach dem Tridentinischen Concilium haben wir bis zu unsern Zeiten in demselben Graduale nur mehr 59 Noten. Allein auch in der autorisirten Ausgabe ist keine genaue Uebereinstimmung. Die Venetianer-Ausgabe von 1611 stimmt noch am meisten mit den Neumen selbst; in der Ausgabe von 1701 hat dasselbe Graduale zwar noch 59 Noten, aber einige Notenfiguren sind nicht unbedeutend verändert; auch der Text ist, z. B. bei *misericordiam tuam*, anders untergelegt.

Welche gewaltige Veränderungen hatte der ursprüngliche Gregorianische Choral in zwei Jahrhunderten, im vierzehnten bis zum sechzehnten Jahrhundert erlitten! und man spricht von der Unveränderlichkeit, von der Wiederherstellung des ursprünglichen Gregorianischen Chorals, und zwar mit einer Salbung und Leidenschaftlichkeit, als wäre von dieser Wiederherstellung das Wohl der ganzen katholischen Kirche abhängig.

Im Concil von Trident ist nichts Bestimmtes über Kirchenmusik beschlossen und publicirt worden. Es herrschte auch unter den versammelten Vätern dieselbe Meinungsverschiedenheit, wie zu unsern Zeiten, bei ihren individuellen Neigungen und Gefühlen. Auf der Synode z. B. zu Basel 1503, Augsburg 1567 und 1610, Cöln 1662, Prag 1665, Camberik 1570 und selbst durch die Päpste bis auf Benedikt XIV. wurde nichts Definitives gegen den Gebrauch irgend einer Musik beschlossen; sie wollten nur, dass die Kirchenmusik würdig ihrem heiligen Zwecke entspreche und das Volk zur Andacht erhebe, eine Forderung, an und für sich natürlich ganz begründet, aber bei jedem Versuche zu näherer Definition so weitgriffig, dass zuletzt die Entscheidung wieder nur dem Gefühle des tonangebenden Individuums überlassen bleiben muss. Desshalb läuft die Frage: „Welche ist die wahre Kirchen-

musik für die katholische Kirche?“ so ziemlich parallel mit den verwandten: „Welcher Baustyl ist der wahre für die katholische Kirche? Welche Malerschule schafft im Geiste der katholischen Kirche?“ Alle diese Fragen sind beinahe so alt, als das Christenthum, bis jetzt noch nicht gelöst, und müssen auf eine allgemeine Lösung verzichten, wie alle Fragen, auf die der Geschmack Antwort zu geben, deren Lösung der Geschmack in der Praxis zu übernehmen hat.

Neben der individuellen Anlage, die in jedem Individuum eine verschiedene ist, sprechen Rassen und klimatische Verhältnisse, Erziehung, Alter, ja selbst physische und moralische Bedürfnisse in nahezu gleichem Maasse bei Formulirung der Antwort mit, und wir werden, wenn wir mit unserer Frage in die Tiefe und ins Detail eingehen wollen, beinahe eben so viele verschiedene Antworten erhalten, als sich Individuen bei der Antwort betheiligen.

In jedem Zeitalter erhob ein Theil der Schriftsteller Klage über den Verfall und die Verunstaltung der Kirchenmusik, sobald immer eine Veränderung im Entwicklungsgang der Musik eintrat; jede Neuerung fand damals wie zu allen Zeiten ihre Anhänger und Gegner. Zu allen Zeiten hat unsere heilige Kirche auch in allen nicht wesentlichen Dingen der Zeit Rechnung getragen, und nur gegen den Missbrauch ihrer Vergünstigung die Hand aufgehoben. Zu allen Zeiten ist sie, über allen Parteiungen erhaben, in ihrer Weisheit nur rathend, ermahnend und helfend eingetreten, und hat nur zu ihrer Autorität Zuflucht genommen, wenn es sich um Lösung einer Aufgabe handelte, die auf Abwegen herbeigeführt zu werden drohte.

Erhebung der Gläubigen, Erweckung und Erhöhung der Andacht durch Musik war die Hauptforderung der Kirche, und sie trat mit keinem Interdict gegen irgend

eine Gattung von Musik ein, welche ihre Zwecke fördern half. Ich wandte mich desshalb nach Zeugen in der Geschichte um, und liess aus diesem Grunde zum grossen Theile die Theologen, Historiker, so wie die musikalischen Schriftsteller des Mittelalters selbst sprechen. Wir werden bei näherem Umsehen gewahr: jedem Zeitalter stehen hinreichende Mittel zu Gebote, durch die schönen Künste erhebend und begeisternd auf ihre Kinder zu wirken, und sie wird das im Durchschnitte, wenn es ihr inniger wahrer Ernst ist, kaum weniger gut auszuführen im Stande sein, als wenn sie zu einer Zeit zurückgreift, die in einer Entfernung von Jahrhunderten hinter ihr liegt.

Ein gebildeter Chordirector oder Musiker, der hinreichende allgemeine historisch-musikalische Bildung besitzt, und über seiner Zeit steht, wird in der Wahl der Kirchencompositionen für seine Gemeinde nicht unschwer das Richtige zu treffen im Stande sein, das nach Innen zu Beste vom Guten, Mittelmässigen und Schlechten leicht zu unterscheiden wissen, und wie der grosse Papst Benedict XIV., auch in diesem Falle mit unbefangenen Urtheile die goldene Mittelstrasse nicht aus den Augen verlieren.

München, am Feste der heil. Cäcilia 1868.

I n h a l t.

	Seite		Seite
Gesang der Vögel, Sprache und Gesang des Menschen	1	Veränderungen desselben im 15. Jahrhundert	26
Accente in den Melodien der Synagoge	6	Neue Gestalt desselben im 16. Jahrhundert	27
Alte Tonleiter der Kirche und ihre Entstehung	7	Bereits im 11. Jahrhundert klagt Arib o über den Ver- fall des Gregorianischen Gesangs	27
Charakter der alten Kirchen- melodie	12	Versikel zu obigem Graduale aus der Neumenschrift .	28
Sie war metrisch-rhythmisch	15	Offertorium dazu	28
Guido v. Arezzo's Anlei- tung zur Wahl der Neumen	16	Die alten Jubelmelodien ohne Worte mussten bloss im Gedächtniss aufbewahrt werden	29
Vortrag derselben nach Gui- do's Beschreibung . . .	17	Nach Vogler bewahren auch die Maroccanischen Sänger ihre Melodien nur im Ge- dächtniss auf	29
Nach Arib o	18	Notker Balbulus legt zu- erst diesen Jubilen einen Text unter	29
Lambillotte's Meinung .	20	und verwandelt sie in Se- quenzen	30
Die alten Jubilen gehörten der Instrumentalmusik an	21	Der Vortrag des Kirchengesangs hatte schon im 12. Jahrhundert eine dramati- sche Färbung angenommen	31
Mendelssohn's Urtheil über den Choral	22	Klagen englischer Bischöfe über den extravaganten	
Schon im 7. Jahrhundert be- diente man sich in Schott- land der Saiteninstrumente zur Begleitung des Chorals	23		
Die Merowinger Freunde des Choralgesanges	24		
Notenbeispiel eines Graduale aus d. sogenannten authen- tischen Graduale Gregors des Grossen, angeblich aus dem 8. Jahrhundert . .	25		

	Seite		Seite
Vortrag des Chorals durch die Sänger	31	die Eroberung von Con- stantinopel 1453, von Ita- lien ausgehend	59
Entstellung des Gregoriani- schen Chorales schon im 11. Jahrhundert aus Mangel an einer bestimmten Noten- schrift	35	Versuche zur Erweckung des alten classischen Heiden- thums in Italien	60
Beispiele von Antiphonen in Neumenschrift und in un- sern Noten dargestellt. . .	36	Bemühungen italien. Fürsten, die berühmtesten Musiker aus den Niederlanden in ihren Dienst zu ziehen . .	61
Urtheil der Italiener über den deutschen Gesang	39	Palestrina 1527 geboren . .	61
Verbesserung d. Notenschrift, indem man die Neumen auf Linien setzte	42	Pflege der Polyphonie in der Sixtinischen Capelle . . .	62
Guido Aretinus färbt die F-Linie roth, die C-Linie gelb	43	Ausübung der Musik im übrigi- gen Italien	63
Umwandlung der Neumen in unsere Notenschrift	44	Vervollkommnung der Orgel und Erfindung der Fuge . .	64
Gleichzeitige Verbindung zweier Gesänge übereinan- der als Anfang zur Erfin- dung der Harmonie	46	Urtheile über den damaligen Fugenstyl der Componisten .	65
Hucbald's ars organandi . .	47	Das Tridentinische Concil ver- anlasste eine Revision des Graduale und Antiphonars 1563	66
Abscheu der Orientalen vor unserer Harmonie	48	Entstehung der Guidonischen Tonleiter	67
Fauxbordone der Franzosen .	51	Die Anwendung des Erhöh- ungszeichens # war im al- ten Chorale nicht bekannt und später nicht erlaubt . .	69
Die Mensuralmusik im 13. Jahrhundert unter Franco von Köln	52	Der alte Gregorianische Cho- ral ist nicht harmonisch ge- dacht, und darf nicht mit Harmonien begleitet wer- den, sonst hört er auf, Gre- gorianischer Choral zu sein .	71
Der Tenor als Hauptführer des vielstimmigen Gesangs .	56	Mit Erfindung und Einfüh- rung der Mensuralmusik ist der wahre Vortrag des Gre- gorianischen Chorals ver- loren gegangen	72
Dufay und der Contrapunkt .	57		
Discantstimmen und Falsett- stimmen durften früher in der Kirche nicht gehört werden	58		
Umschwung in der Stimmung der damaligen Zeit durch			

	Seite		Seite
Mendelssohn's Urtheil über den Choral und die Musik während der heil. Woche zu Rom	74	Lassus begleitet an hohen Festtagen seine polyphone sechsstimmige Messe a Ca- pella mit allen damals gebrauchten Blasinstru- menten	97
Das Psalliren, wie es die alte Kirche vorschreibt, ist in unsern Tagen schwer aus- führbar	78	Eine Mottete von Orlando wird von 44 Musikern mit Begleitung von 8 Saiten- instrumenten, 8 Flöten und 8 Posaunen am Münchener Hofe aufgeführt	97
Allegris Psalmodie „Mise- rere“ wie sie in Rom auf- geführt wird	81	Auch im 18. Jahrhundert ge- brauchte man Blasinstru- mente zur Begleitung des Gesangs in der Kirche .	98
Erfindung u. Ausbildung der Clausulae formales oder der Schlusscadenzen	84	Tabulatur der Organisten .	99
und damit Einführung des $\sharp$ in die Mensuralmusik . .	85	Erfindung des Generalbasses	100
Wiedererweckung und Ein- führung der Musik a Ca- pella des 16. Jahrhunderts in München durch J. B. Schmid und C. Ett . .	88	Des Vincentius General- bass zum Magnum opus musicum des Lassus . .	101
Ursache der grossen Wirkung dieser Compositionen . .	90	Anfang der dramatischen Musik	103
Dürfen nicht in der leiden- schaftlich bewegten und bis in's Kleinliche nüancir- ten Weise unserer gegen- wärtigen Musik vorgetra- gen werden	92	Die Oper	105
Klagen der alten Geistlichen schon aus dem 12. Jahr- hundert über den senti- mentalenen weibischen Ge- sangsvortrag vieler Sänger	92	Im 12. Jahrhundert verwen- det der Bischof Johann von Salisbury nach der Be- gutachtung der heil. Väter die musikalischen Instru- mente mit den Menschen- stimmen beim Gottesdienste	105
Die Reformation Philipp Ne- ris' begründet mit Ani- muccia das musikalische Oratorium	94	Carissimi verwendet die musikalischen Instrumente concertirend	106
Die bayerische Hofkapelle unter Orlandus Lassus	96	Joh. Caspar Kerll in Mün- chen	106
		Die Gemahlin des Churfürsten v. Bayern Ferdinand Maria macht italienische Musiker in München heimisch . .	106

	Seite		Seite
Der Sologesang macht sich von den übrigen Stimmen frei. Die grossen Gesangsschulen zu Neapel und Bologna entstehen	107	ralmelodien für die Orgelbegleitung	114
Die italienische Oper herrscht auf allen Bühnen der Welt	108	Die katholische Kirche erlaubte jeder würdevollen Musik den Zutritt in ihre Kirchen	115
Kapellmeister J. C. Kerll's Nachfolger am Münchener Hofe	108	Die strengen Orden widersetzten sich auch der Einführung der Figuralmusik in ihre Klöster überhaupt	116
Des P. Meinr. Spiess Tractatus musicus compositorio-practicus	108	Die Verwendung von Knabenstimmen oder auch von Falsettisten erweckte Anstoss bei den Ordensobern	116
Der grosse Hasse in Dresden	109	Trotz allem diesen fing die Figuralmusik auch in kleineren Sprengeln den Choral zu verdrängen an . .	118
Kirnberger in Berlin . .	110	Der Choral muss der feierliche Gesang des Priesters bleiben, aber mit Ernst und Würde vorgetragen werden	119
Die weltberühmte Mannheimer Kapelle kommt nach München	111	Er ist schwer, richtig vorzutragen u. die alten Sänger bereiteten sich jedesmal sorgfältig vor, wenn sie die Reihe zu singen traf . .	120
Vogler in München . . .	111	Der Zweck der Kirche beim Hereinziehen der Musik in ihren Gottesdienst war, die Andacht zu befördern . .	122
Vogler erinnert vergebens an die grossartigen polyphonen Vocalcompositionen der Italiener des 16. Jahrhunderts	112	Die Kirche hat den Dienst der meisten der sogenannten schönen Künste zur Beförderung der Erbauung benützt	123
Der Hofkaplan J. B. Schmid und der Organist C. Ett führen an der Michaelshofkirche zuerst das Miserere Allegri's mit ausserordentlichem Beifalle auf	112	Kein Jahrhundert hat an und für sich ausschliesslich die Eigenschaft und Kunst für sich, Andacht zu erwecken	123
Der Gregorianische Gesang im Gegensatze zu dem Psalmiren der alten Kirche .	112		
Der Gregorianische Gesang, ursprünglich metrisch, war 300 Jahre nach Gregor zu Notkers Zeiten schon ein anderer geworden . .	113		
C. Ett vereinfacht die Cho-			

	Seite		Seite
Der Choral soll nach den Vorschriften der Kirche gesungen werden . . .	123	im Jahre 1571 über würdige Ausführung der Kirchenmusik . . .	129
soll nicht harmonisch, am allerwenigsten mit Accorden begleitet werden. . .	124	Benedikt XIII. verbot den Gebrauch der Orgel und der übrigen Instrumente zu gewissen Zeiten des Jahres	130
Fürstabt Gerbert stimmt energisch dagegen, dass von Kindern auf dem Lande lateinische Texte gesungen werden . . .	124	Musikalische Instrumente, sogar Trompeten, wurden schon vor dem 17. Jahrhundert in den Kirchen gebraucht . . .	131
P. Meinrad Spiess eifert gleichfalls für Absingung andächtiger deutscher Kirchenlieder auf dem Lande	125	Papst Benedikt XIV. schlägt den Mittelweg ein und erlaubt Saiteninstrumente. Suarez erlaubt auch reine Instrumentalmusik . . .	131
Die harmonische Untersetzung einer Melodie soll einfach, d. h. verständlich sein	126	H. Feyoo hingegen will Violinen nicht zulassen und hält bloss Orgel, Contrabass etc. für würdige Instrumente in der Kirche .	131
Vogler's Choralssystem .	126	Vogler's Ausspruch über den Zweck der Kirchenmusik . . .	132
Auch die Sixtinische Kapelle führt Compositionen moderner Tonsetzer auf . .	126	Erhebende Wirkung der Blasinstrumente . . .	132
Polyphone Werke des 16. Jahrhunderts sind schwer gut auszuführen . . .	127	Die Kirchenmusik soll nicht an's Theater erinnern . .	132
Durch Harmonisirung des Chorals ist der Choral der modernen Musik eingereiht worden . . .	128	Alban Stolz's Bemerkungen dazu . . .	132
Die Kirche hat Instrumente in den Kirchen zu benützen nie verboten . . .	128	Wir können uns den Einflüssen neuerer Musik, mit welchen wir gross gewachsen sind, nicht entziehen	133
Zu befolgende Grundsätze bei dem Gutheissen und der Wahl moderner Kirchencompositionen . . .	129	Auch im 16. Jahrhundert flossen Kirchenmusik und weltliche Musik in einander über . . .	133
Zu nehmende Rücksichten auf möglichst leichte Ausführung derselben . . .	129		
Beschluss der Diözese Gent			

	Seite		Seite
Michael Haydn's Kirchen-		Urtheile über die Mozart's-	
compositionen	134	sche Messe aus F-dur . . .	144
Musik wirkt auf verschiedene		Der so unendlich verschiede-	
Individuen in verschiede-		dene musikalische Aus-	
ner Weise	134	druck lässt sich nicht in	
Auch die Musiker des 11.		Chablonen einzwängen . .	145
Jahrhunderts, z. B. Johann		Verschiedene Urtheile über	
Cotto, riethen bereits, bei		Mozart's Requiem . . .	145
Verfassung von Kirchen-		Berlioz glaubt verzweifelnd	
musik auf den Geschmack		überhaupt nicht an die	
derjenigen Rücksicht zu		Existenz des allgemeinen	
nehmen, für welche man		Schönen	147
componire	136	Gebrauch von Schlagwörtern	
Joannes de Muris äussert		in der Kritik	147
sich in gleicher Weise . .	137	Beleuchtung der modernen	
Luther führte singbare, dem		Schlagwörter: objectiv	
Volke fassbare Musik, den		u. subjectiv componiren	147
sogenannten deutschen		Alle grossen Kunstwerke sind	
Choral, ein. Der deutsche		subjectiv geschaffen . .	148
Gesang war übrigens nach		Ueber den Tadel der moder-	
Melanchthon's Zeugniß		nen kirchlichen Composi-	
schon lange vorher in der		sitionen, dass sie nach dra-	
katholischen Kirche ge-		matischem Effect strebten	148
bräuchlich	137	Jeder schaffende Meister hat	
Ursache der verschiedenen		diess mehr oder weniger	
Urtheile über katholische		gethan und thun müssen.	
Kirchenmusik, von nord-		Beispiele aus Orlando	
deutschen u. süddeutschen		Lasso	149
Kritikern ausgehend . .	138	Wer des Betens halber in die	
Einwürfe gegen Mozart's		Kirche kommt, wird durch	
Kirchencompositionen . .	139	keine der Instrumental-	
Abt Vogler war Priester .	141	musiken unserer grossen	
Fernere Einwürfe gegen die		süddeutschen Componisten	
Kirchencompositionen Mo-		in seiner Andacht gestört	
zart's	142	werden	150
Das Agnus Dei seiner Messe		Kaiser Ferdinand's Vor-	
Nr. 1 betrachtet	142	stellung an das Concil von	
Unbestimmtheit der Gefühle,		Trient, die Figuralmusik	
welche die Musik im Ge-		nicht aus der Kirche zu	
müthe des Menschen erregt	143	verweisen	151

	Seite		Seite
Welche Instrumentalcompositionen eignen sich am besten für die Kirche? .	151	Unsere Kirchenmusik hat sich seit 50 Jahren auch auf dem Lande gehoben . .	159
Eigenschaften, welche von einer Kirchencomposition zu verlangen sind . . .	153	Auch die Väter der früheren Jahrhunderte, z. B. Abt Oddo im 11. Jahrhundert, verlangten Gesang, originelle Melodie für die Kirchenmusik . . .	160
Eberlin. Michael Haydn. Casp. Ett's Vokal-Werke	153	Polyphone Vokalkirchenmusik der früheren Jahrhunderte kann nur in Städten gut ausgeführt werden .	161
Der Violinensatz Mozart's und Michael Haydn's .	155	Aber auch da dürfte es gerathen sein, mit der polyphonen Vokal- und Instrumentalmusik wechseln zu lassen, wie das auch die Kirche andeutet . . .	162
Haupterforderniss bei allen Kirchencompositionen . .	156	Versuche einer Beantwortung der Frage: Wie kann die Kirchenmusik gehoben werden?	162
Messen Mozart's	158		
Man trachte das, was man aufführt, so vollkommen als nur möglich aufzuführen	158		
Es ist schwierig, für die zahlreichen Gottesdienste in manchen Kirchen eine hinreichende Anzahl tauglicher Compositionen aufzufinden	159		

Jede Steigerung der Gefühle in des Menschen Brust gibt sich in der Regel durch eine dieser Steigerung entsprechende Bewegung des Körpers zu erkennen. Lichtenberg sagt sehr wahr: „Wenn sich mein Geist erhebt, fällt der Leib auf die Knie“, und lange vor ihm spricht sich der heil. Augustin aus: „die Betenden benehmen sich leiblich wie Einer, der bittend vor einem Andern erscheint; sie fallen auf die Knie, strecken die Hände aus“ u. dgl.; „diese Bewegungen des Körpers geschehen indessen nicht ohne die vorausgehenden des Gemüthes, und durch die sichtbare wird auch die innere unsichtbare Bewegung erhöht.“

Weit empfindlicher und schmiegsamer als der ganze Körper ist das Organ der Stimme. Selbst bei Thieren, denen die Menscheneigenthümlichkeit der Sprache fehlt, wird der unartikulierte Laut zum Tone, und in seiner Haltung und Dauer gleichförmig und von fremden Einflüssen ungetrüb, sogar zum musikalischen Tone, vom Krähen des Hahnes (sein Stimmwerkzeug ist eine Zungenstimme in unseren Orgeln) bis zum variationsreichen Schlag der Nachtigall. Bechstein unterscheidet bei einer guten

Nachtigall 24 verschiedene rhythmisch-melodische Strophen.¹⁾ Begrüsst der Hahn den erwachenden Tag mit seinem Freudenrufe, so singt die Nachtigall ihre Lieder der Liebe leider nur bis ihre Kinder aus den Eiern geschlüpft sind, nämlich bis Johannistag, und im Freien nicht volle drei Monate.

Selbst Kinder, welchen der eigentliche Gedanke noch sehr ferne liegt, singen, wenn sie sich so recht behaglich allein finden, gerne ihre Lieder ohne Worte leise oder laut vor sich hin, und auch der Erwachsene pfeift oder trällert in derselben Weise, sein Wohlbehagen, seine freudige Stimmung ausdrückend, ohne an bestimmte Worte zu denken!

Die erste, reine Urmusik, die erste eigentliche musikalische Phantasie begleitet den Menschen durch alle Zustände seiner Cultur, wie wir sogleich sehen werden, natürlich in seiner Entwicklung auch der Entwicklung des

1) Athan. Kircher, ein Zeitgenosse des Carissimi, hat den Gesang der Nachtigall gegen Mitte des 17. Jahrhunderts zuerst in seinem ganzen Umfange in rhythmischer und melodischer (z. Th. chromatisch-enharmonischer, wie er sagt) Beziehung wissenschaftlich untersucht, und so weit es unsere musikalische Zeichenschrift gestattet, in Noten dargestellt. Mattheson meint zwar, „die Nachtigall pfeife gar keine Stimme deutlich“, allein diess ist wohl nur in Beziehung auf die Intervalle der abendländischen Tonleiter zur Zeit Mattheson's zu verstehen. Die Intervalle unserer abendländischen Musik, deren Intervalle sehr weit auseinander liegen, gründen sich auf ein erst später erkanntes mechanisches Gesetz schwingender Körper. Indessen, anstatt zwischen die Octave 6 Töne einzuschalten, wie wir gewöhnlich thun, können wir so viele als wir nur wollen einschalten, wie wir etwas später sehen werden. Deshalb hat sich der Abt Vogler schon im Jahre 1777 gegen das unbestimmte Wort: „Intervall“ ausgesprochen und dafür den Namen Tonverbindung vorgeschlagen. Diese Tonverbindungen sind in unserer harten und weichen Tonleiter harmonisch begründet, und es können in dieser Weise nur achtzehn hergestellt werden, nicht mehr und nicht weniger.

Menschenleibes und Geistes sich anschmiegend, und auch der gewandteste Musiker unserer Zeit kömmt nicht selten in eine Stimmung, in der er sich vom ernstern Reiche der Gedanken lösend, seine Violine ergreift oder sich ans Clavier setzt, und seine Gefühle, wenn auch nur mit einem flüchtigen Körper umgibt, für welche er keine Worte nöthig hat, für welche auch die Sprache keine Worte besitzt, und für die zuletzt auch unsere gegenwärtige Notenschrift nicht mehr ausreichend erscheint. Wenn ich unter Instrumentalmusik eigentliche Musik ohne das Vehikel des Wortes verstehe, so ist Instrumentalmusik in dieser Bedeutung die allerreinste und einzig reine Musik, selbst bis zu unsern Tagen herauf. Sie ist so Ausdruck des erregten Gefühles in der Menschenbrust, in einer bestimmten Form erscheinend; darum aber auch in dieser Beziehung nicht so viel höher stehend als die Musik der Nachtigall; denn der Mensch offenbart hier bloss eine Seite seines Wesens, nämlich die Gefühlsseite.

Die Lichtseite der Seele des Menschen dagegen, die ihn recht eigentlich als Ebenbild Gottes erscheinen lässt, offenbart sich in der Sprache, dem „Rubikon“, wie Max Müller sich ausdrückt, „den kein Thier je überschreiten wird“, und so dem grössten Geschenke der Gottheit. Hier tritt die höhere Seite des Menschen, die ihn des Himmels fähig macht, die vernünftige und verständige Seite hervor; das Sprechen, nach Max Müller, als lautwerdendes Denken, das Denken als lautloses Sprechen, ist die Himmelsleiter, die dem Menschen den Weg zu Gott eröffnet.

Dieses lautwerdende Denken ist natürlich aus Lauten zusammengesetzt, die sich, wie begreiflich, nach der logischen Anlage des menschlichen Geistes überhaupt, jedoch nach der individuellen Anlage und Entwicklung des Menschen insbesondere, in Bedeutung und Dauer nach der jedes-

maligen Gemüthsstimmung in einer unendlich mannigfaltigen Tonverschiedenheit zu Sylben, Wörtern, Sätzen und ihren Verbindungen vereinigen und so als Sprache erscheinen. Die Wortsprache als Träger des Gedankens und Gefühles zugleich, empfängt von ersterem die Quantität ihrer Elemente, von dem letzteren diejenige bewegte Nüancirung, welche Hebung und Senkung und die dieselben bezeichnenden Accente hervorbringt.

Die Heimath der Sprache ist gen Aufgang zu suchen, wohl in dem heutigen Afghanistan oder Kabulistan. Und wenn wir auch von dem ersten Menschen ganz absehen, mit dem Gott nach Döllinger zuerst geredet, ehe er, der Mensch selbst, gesprochen hat, der allerdings in aller Herrlichkeit weltlicher Ebenbildlichkeit dastand, so haben wir es doch von den ersten Anfängen der Geschichte herab bis zu uns mit Menschen zu thun, welche, obwohl aus dem Garten Gottes verjagt, doch noch in einem irdischen Paradiese hausten. Unter diesem glänzenden Himmel schlägt das Menschenherz höher; es fühlt tiefer und inniger als, um mit Alban Stolz zu reden, das der nasskalten Abendländer. Die begeisterte Sprache wird da selbst leicht zur Hymne; denn der beim gewöhnlichen, leidenschaftslosen Sprechen nur kurz angeschlagene Sprechlaut wird unter solchen Verhältnissen sogleich länger und gleichförmig angehalten, zum musikalischen Tone. Die semitischen Sprachen sind überdiess so reich und voll accentuirt, dass aller Scharfsinn der gelehrten Rabbiner des 6.—11. Jahrhunderts darauf verwendet wurde, die reiche Nüancirung der Tonfälle und Redeglieder in den semitischen Sprachen, namentlich der hebräischen, der Nachkommenschaft zu überliefern. So entstand das Punctuationssystem der Masorethen, mit seinem Haupttheile, der Accentlehre, vom 6.—11. Jahrhunderte, bei der zum Vortrage bestimmten Bibel. Der eigentliche alte heilige

Text, wie er überliefert worden war, blieb indessen auch hier noch unberührt, und der heil. Hieronymus hatte bei seiner Uebersetzung noch diesen alten, reinen, heiligen Text bloss mit seinen Consonanten und Halbvocalen vor sich. Bei allen Südländern überhaupt wird sehr häufig der rednerische Vortrag zur musikalischen Declamation und die orientalischen Sprachen, selbst die gewöhnlichen Umgangssprachen, sind wie die Menschen, die sie sprechen, viel farbiger und tonvoller, und namentlich die hebräische Sprache besteht aus einem ausserordentlich regelmässigen Wechsel von Tonhebung und Tonsenkung, aus welchem sich selbst in der ungebundenen Sprache eine Reihe von Parallelgliedern bilden, die zuletzt dem Ganzen sogar eine sehr eigenthümliche, hervorragende, natürlich rhythmische Form geben. In den gelehrten jüdischen Schulen des 5. und 6. Jahrhunderts, wurde, wie schon bemerkt, diese reiche, mannigfaltig nüancirte Tonhebung und Tonsenkung durch Zeichen über und unter dem heiligen Texte wiedergeben versucht, welche man unter dem Namen *Accente* hier und etwa noch in der griechischen Sprache kennt. Diese *Accente* waren in der That auch in der griechischen Sprache musikalische Zeichen, aus welchen die ersten musikalischen Tonbezeichnungen, die sogenannten *Neumen* (man gebraucht dieses Wort jedoch auch noch in anderweitiger Beziehung) und später unsere gegenwärtigen *Noten* hervorgingen.

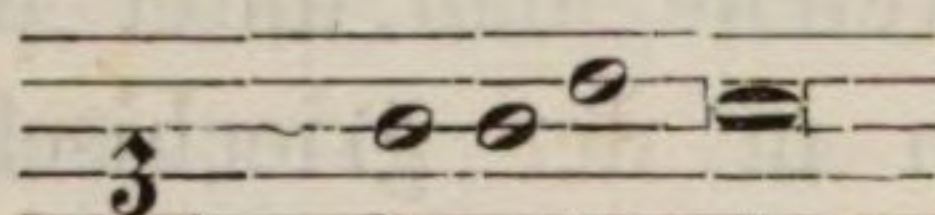
In den alten Synagogen wurden diese Zeichen, wie unsere gegenwärtigen *Noten*, auch wirklich gesungen, und in den hebräischen Grammatiken des angehenden 16. Jahrhunderts sind diese Zeichen sogar in unseren *Noten* wiedergegeben, z. B. in Reuchlin's Werk: *De accentibus et orthographia linguae hebraicae* 1518, sind sie sogar harmonisirt. Auch in Seb. Münster's Werke: *Institutiones grammaticae in Hebraeam linguam* befinden sich am Schlusse

melodiae musicorum accentuum, die er, wie er sagt, selbst mehrmals singen gehört habe.

Einer der hervorragendsten metrischen Accente ist Schalschéleth, (Kette). Er besteht aus drei übereinander gesetzten und zusammengehängten Spiritus asper. Er möchte vielleicht unserem Jubilus entsprechen. Die Hebräer setzen ihn nur über die letzte und vorletzte Sylbe des Wortes. Als Gegensatz zum steigenden Accent trium graduum (Schalschéleth) ist der Senkungsaccent Munach, ein rechtwinkeliges aufrecht gestelltes Häckchen, nach links gewendet, unter der Sylbe. Ein Beispiel des charakteristischen Gebrauches dieser musikalischen Accente gibt uns der erste Vers des 12. Psalmes.

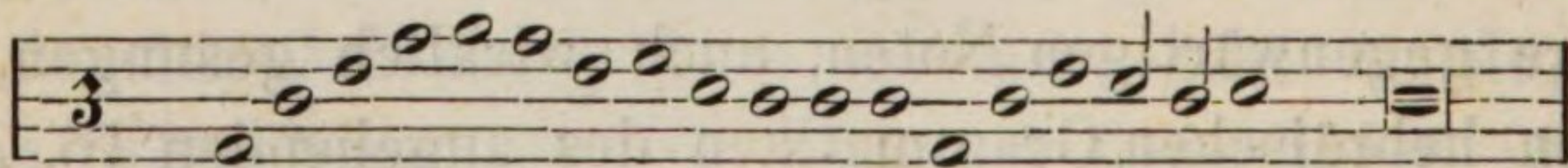
Usque quo Domine oblivisceris me in finem? Usque quo avertis faciem, tuam a me?

Das erste Quousque ghad-anach hat den tiefen Accent des Munach:



ghad-a — nach

Nun steigt aber die Empfindung bei wiederholter Frage, und da tritt über demselben usque quo das Schalschéleth ein, in welchem sich die reichste Tonfülle des Accentus entwickelt:



ghad-a — — — — — nach

Ath. Kircher hat in seiner Musurgie ebenfalls Melodien dieser Accente in Noten ausgesetzt.

Nach diesen Mustern sang der Vorsänger über einer

Sylbe in der Synagoge melismatische Figuren von oft 20 Noten, je nach der Schule und dem Athem des Sängers, als freie, oft improvisirte und augenblickliche Gefühls-ergüsse, wie wir sie im Eingange angedeutet haben, und diese ganze Art zu singen ist aus der Synagoge auch in unsere Kirchen herüber gegangen.

Die Tonleiter, deren sich unsere Kirche bediente, war die diatonische der Griechen. Die Tonstufen aller Tonleitern sind nicht willkürlich gebildet und aneinander gereiht; denn wie zu einem Satze mehrere verschiedene Buchstaben von einem feststehenden Werthe zu bestimmten Sylben und Wörtern verbunden vonnöthen sind, so ist es auch natürlich, dass der musikalische Gefühlsausdruck aus verschiedenen nach einem gewissen Gesetze bestimmten Tönen bestehen muss, in Hinsicht auf ihre Stufen sowohl als auf ihre Dauer.

Da alle Töne, und alle musikalischen Töne überhaupt durch regelmässige Schwingungen elastischer Körper entstehen, die menschliche Stimme überhaupt durch tönende Schwingungen der Luftsäule in der Kehle und der Mundhöhle angeregt und bestimmt wird durch die beiden elastischen Bänder, welche die Stimmritze bilden, so müssen in Beziehung auf ihre Klangstufe verschiedene Töne stets nur nach bestimmten Gesetzen der Bewegung entstehen, und die Tonstufen werden, ohne den menschlichen Stimmorganen Gewalt anzuthun, nur in nach mechanischen Gesetzen bestimmten Zwischenräumen aufeinander folgen, die man mit dem lateinischen Namen Intervalle bezeichnet hat. Aus eben diesen Bewegungsgesetzen schwingender Luftsäulen, Saiten u. dgl. geht hervor, dass je mehr Töne aus einem tönenden Körper, sei es die Röhre der Luftröhre oder die Saite in ihrer gesetzmässigen Reihenfolge hervorgehen, die Tonstufen einander immer näher rücken, und so in einer Reihe von Tonstufen immer

Tonentfernungen entstehen, welche kürzer sind als die vorausgehenden. Wenn einer Luftsäule oder Saite, ohne sie zu verlängern oder zu verkürzen, bei gleichbleibender Elasticität eine Reihe von Tonstufen entlockt wird, so wird man sehr leicht finden, dass zuerst und am allerleichtesten ein Ton entsteht, welcher noch einmal so schnell vibriert als die ganze Saite; dieser Ton ist bekanntlich der verjüngte Grundton, den wir aus andern Gründen Octave nennen, und schon Hucbald im 10. Jahrhunderte erklärt die Octave als wiedergeborenen Grundton.¹⁾ Es füllt sich der Raum zwischen dieser Octave je mehr wir Töne aus derselben unveränderten Saite hervorrufen immer mehr und mehr mit Tonstufen zwischen dem Grundton und der Octave, bis wir endlich, wenn wir sieben Töne zwischen den zwei Octaven eingeschaltet haben, beim letzten siebenten einen Ton, unser h, erhalten, welches der Octave viel näher liegt als das c dem d, und das Ohr und das musikalische Gefühl unwiderstehlich zur Octave c hinüberdrängt, wesshalb man dieses h auch Leitton nennt. Dieser Ton, der zur Octave c einen viel kleineren Schritt zu machen hat, als das c zum d, und das d zum e, wurde desshalb als halber Ton angenommen, und einen solchen finden wir wieder vom e zum f. Die ältesten Griechen hatten ihre Scala mit diesem h begonnen, also mit einem halben Tone bis zu c. Auf c folgte nach mechanischen Gesetzen, von denen wir oben gesprochen, nothwendig der grosse, ganze Ton d, auf diesen ein zweiter kleiner ganzer Ton e. Damit schloss die älteste besaitete Leyer, die aus vier Saiten bestand, also Tetrachord genannt wurde; denn da nur durch Verbindung eines halben

1) Ab uno quoque sono locis octavis renata ut ita dicam voce. Hucbaldi Musica enchiriadis C. II. Gerbert, Scriptor. eccles. T. I, pag. 163 b.

mit zwei ganzen Tönen ein Ruhepunkt entsteht, war das Intervall der Quarte das erste entscheidende, aus welchem die ganze Tonleiter heraus gebildet wurde. Von diesem Naturgesetze spricht schon Marchettus von Padua im 15. Jahrhundert.¹⁾ Geht man, nämlich von zwei ganzen Tönen durch einen dritten ganzen Ton, so haben wir in diesem dritten ganzen Tone ein Intervall, das sich innerhalb der Octave, vom Grundtone aus gerechnet, nicht finden lässt, einer anderen Tonart angehört, in sie hinüberdrängt und desshalb das musikalische Gefühl beleidigt. Was später an das erste Tetrachord angereiht wurde, war eigentlich nur eine Wiederholung des ersten Tetrachordes; denn, wenn man das erste Tetrachord auf der Stufe von *h* zu *c* begann, so schritt man hier weiter vom *e* zum *f* durch den halben Ton und sofort bis zum *a*, und so entstand die Lyra mit 7 Saiten, welchen noch endlich die achte Saite, die Octave, hinzugefügt wurde. Die Tonleiter, welche dadurch entstand, hiess man die diatonische, und diese, welche von den spätern Griechen mathematisch begründet wurde, hat auch unsere Kirche von den Griechen mit in ihre gottesdienstlichen Gesänge herübergenommen, indem die modernen Tonsetzer, wie Guido Aretinus im ersten Vierttheile des 11. Jahrhunderts sagt, noch das tiefste griechische Gamma $\Gamma = G$ hinzusetzten²⁾, und der sogenannte Gregorianische Choral wurde bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts in dieser Tonleiter gesungen. Ihre Gestalt war folgende:

1) *Eo quod naturaliter vox humana in omni quarta voce sive inter quatuor voces semper proferre semitonium delectatur.* Gerb. *Scriptores eccles. de musica sacra* T. III pag. 91.

2) *Inprimis ponatur Γ graecum, a modernis adjunctum.* Guid. Aretini *Micrologus* C. 2. Gerbert, *Scriptor eccles.* T. II pag. 4a.

	Schwere						Scharfe			Schärfere			Die höchsten					
	Schlussnoten																	
<i>F</i>	A	H	C	D	E	F G	a	b	(h)	c	d	e f g	aa	bb	hh	cc	dd	ee

Nach der neuen Tabulatur

$G_{\frac{8}{9}}$ $A_{\frac{8}{9}}$ $H_{\frac{2}{5}\frac{4}{6}}$ $c_{\frac{8}{9}}$ $d_{\frac{8}{9}}$ $e_{\frac{2}{5}\frac{4}{6}}$ $f_{\frac{8}{9}}$ $g_{\frac{8}{9}}$ $a_{\frac{2}{5}\frac{4}{6}}$ $b_{\frac{2}{5}\frac{4}{6}}$ $(h)_{\frac{2}{5}\frac{4}{6}}$ $\overline{c}$ $\overline{d}$ $\overline{e}$ $\overline{f}$ $\overline{g}$ $\overline{a}$ $\overline{b}$ $\overline{h}$ $\overline{\overline{c}}$ $\overline{\overline{d}}$ $\overline{\overline{e}}$

Die einzelnen Töne dieser Tonleiter, die sie genau nach dem Monochorde abmassen, waren grösstentheils in Bezug auf ihre Grösse und ihr Verhältniss zu einander andere, als die unserer gegenwärtigen Scala; denn in dieser Gregorianischen Scala sind alle grossen Terzen um ein syntonisches Komma zu hoch (zum Theil auch Ursache, dass die Alten die grosse Terz als eine Dissonanz annahmen) und alle kleinen Terzen um ein solches Komma zu tief. Ebenso erhielten sie nur kleine halbe Töne, weil ihre grossen Dritten zu gross waren. Man kannte den ganzen kleinen Ton noch nicht.

Von g zu a war ein grosser ganzer Ton, von a zu h wieder ein grosser ganzer Ton, und aus dieser Verbindung von zwei ganzen Tönen entstand die alte grosse Terz, der Ditonus. Von h zu c war deshalb nur ein kleiner halber Ton übrig geblieben. Diese Tonleiter ist von anderer Wirkung als unsere gegenwärtige, und um dem Gregorianischen Gesange seinen ursprünglichen eigenthümlichen Charakter zu verleihen, müsste man sich beim Vortrage nur dieser Scala bedienen.

Dazu kommt noch, dass der Bau der alten Gesänge auf andere Principien gegründet war, als der unserer modernen Melodien. Von aussen scharf begränzt durch das vollkommenste Verhältniss der Octave, entwickelte er sich tiefer nach innen, auf zwei Hauptton-Gruppen sich stützend, in welche die Octave zerfiel. Das ursprüngliche Tetrachord, von welchem die Tonleiter der Alten ausging, suchte man

nämlich zuerst innerhalb der Octave wieder und fand es in der ersten Quarte; was von hier aus von der Octave noch übrig blieb, von dem vierten Ton nämlich bis zur Octave, war die Quinte. Der Raum zwischen dem Grundton und einer Octave zerfiel also in eine Quarte und eine Quinte. Die Quarte hatte noch überdies das Besondere, dass sie sich auf allen Stufen der Scala wieder begründet fand, während bei der Quinte diess nicht der Fall war; denn, bei dem Intervall der Quinte auf allen Tönen der Scala gesucht, erhielt man bald einen Halbton, bald zwei innerhalb der Intervalle einer Quinte. Die Quarte, welche auch bei der Eintheilung des Monochords gleich nach der Octave erschien, war desshalb den Alten das vollkommenste Intervall; es bildete auch, auf unsern Grundton folgend, das, was die Alten vollkommene Harmonie nannten; dann folgte erst die Quinte. Man suchte auch rechnend für dieses Verhältniss einen Grund, und fand, dass man, wenn man die Octave arithmetisch theilte, die Quarte, wenn man sie harmonisch theilte, die Quinte erhielt. Die Alten nannten diese Intervalle: die Octave, die Quarte und Quinte, Consonanzen, aber nicht in harmonischer, sondern einzig in melodischer Beziehung und Joann Cotto sagt: „Uebrigens ist zu bemerken, dass die zwei Wohlklänge, die Quarte und die Quinte, das grösste Vergnügen gewähren, wenn sie an die rechte Stelle gesetzt werden. Sie geben einen schönen Klang, wenn sie hie und da absteigend, sogleich wieder in dieselbe Stimme hinaufsteigend gebraucht werden, wie das die Antiphon *Vox exult.* beweiset. Jedoch erzeugt die Quarte eine viel süssere Melodie und vorzüglich im authentischen zweiten Ton, wenn sie bisweilen drei bis vier Mal oder auch öfter auf verschiedenen Stufen gebraucht wird, wie dies am Ende der Antiphone: *O gloriosum lumen*, dem Studierenden in nachfolgender Weise klar werden wird durch den Schluss der Antiphone: „Welche

du das Licht der Wahrheit erkennen gemacht.“¹⁾ Ich setze hier die Neumen her, wie sie sich in unserm Codex finden, da diese im Codex Gerberts fehlten. Siehe Tafel Nr. I, nebst einer Uebertragung in unsere Noten Nr. II. Die absteigenden Quarten über der Sylbe ag: nämlich ae, cg, ae erläutern die Meinung Cottos.

Die erste Quarte D, die folgende E, die dritte F, die vierte G in der Scala waren desshalb als Finalnoten bestimmt, in welchen alle Gesänge enden mussten; denn sie lagen so nahe der Mitte der Scala, dass man von ihnen aus bequem in die Höhe und Tiefe steigen konnte, ohne die Gränzen der Scala zu überschreiten. „Sie haben nämlich,“ sagt Guido, „ein Tetrachord unter sich in der Tiefe und zwei über sich in der Höhe.“²⁾

Da die Alten unsere Harmonie, eine Verbindung von zugleich ertönenden hohen und tiefen Stimmen nicht kannten, der Gesang nur für Männerstimmen bestimmt war, so war der eigentliche Character, den eine Melodie durch ihre höhere oder tiefere Lage annimmt, ihren Ohren nicht so verwischt wie den unserigen; der Character der Melodie hing grösstentheils von der höhern oder tiefern Lage ab, in welcher er sich an und für sich und an den Endnoten her-

1) Animadvertendum praeterea, quod maximam in cantu iocunditatem faciunt istae duae consonantiae, diatessaron et diapente, si convenienter in suis locis disponantur; pulcrum namque sonum reddunt, si remissa aliquotiens statim in eisdem vocibus eleventur; quemadmodum patet in antiph.: „Vox exult.“ Verumtamen diatessaron multo dulciorem melodiam facit, et maxime in autento deuterio, si interdum ter vel quater, vel et amplius varie repercutiatur: sicut in fine huius antiphonae: „O gloriosum lumen“ bene consideranti liquet hoc modo: „Quos fecisti veritatis lumen agnoscere. Joannis Cottonis Musica c. 19. Gerbert. Script. eccl. Tom. II. pag. 255 a.

2) Guid. Aretini Micrologus c. 11. Gerbert, Script. eccl. Tom II. pag. 12 b.

auf oder herunter bewegte. Die tiefsten Töne der Scala heissen bedeutungsvoll Graves, schwer, ernst, und bei ihnen war das *b molle* nicht erlaubt. Ein Gesang, der sich in dieser tiefsten Lage bewegte, konnte nur durch A H C oder G A H C erzeugt werden, das B war stets ausgeschlossen; es trat erst in der zweiten Octave ein, welche die scharfe genannt wurde. Mit der Erfindung der Harmonie ging diese ursprüngliche Wirkung der tiefer oder höher gelegenen Melodie für unser modernes Ohr ganz verloren.

Die Perser und die meisten Orientalen bedienten sich der gewöhnlichen diatonischen Tonleiter seit undenklichen Zeiten; allein diese 7 Tonstufen waren ihnen zum Ausdruck ihrer so reichen, mannigfaltig nüancirten Empfindungen ihres beweglichen, so leicht zu erregenden Gemüthes bei der Feinheit ihres Gehörsinnes nicht hinreichend. Sie zertheilten diese Intervalle in mehrere Unterabtheilungen. Die Araber zerschnitten den ganzen Ton von c zu d in vier Intervalle, den halben in zwei, und die Hindus haben, während die Kirche blos 8 Tonarten besitzt, seit undenklichen Zeiten deren 72. Ihr Vortrag in solchen kleinen Intervallen erzeugt mehr ein Beben der Stimmen, ein sanftes Auf- und Abschweben der Stimme, ähnlich dem Gesange mehrerer Vögel, das unsern ungewohnten Ohren Anfangs allerdings nichts weniger als reizend klingt. Ein vortrefflicher Musiker, der, wie schon gesagt, sich lange in Indien aufhielt, erklärt indessen ausdrücklich: so abscheulich ihm Anfangs diese Musik vorgekommen, zuletzt habe sie ihn immer tiefer bewegt und nicht selten zu Thränen gerührt.

Diese Theilung des ganzen Tones in Theile, welche kleiner als unsere Halbtöne sind, findet beim Gesange der Vögel so wie bei mehreren Naturvölkern in ihrem freien rhythmischen Vortrag statt, weshalb die meisten ächten Volkslieder mittelst unserer Tonschrift gar nicht richtig

notirt werden können. Die meisten z. B. irischen und schottischen Volksmelodien, welche wir in unsern Noten und Taktzeichen aufgezeichnet besitzen, sind kaum Schatten des Originalgesanges, und die harmonische Begleitung derselben, rührte sie auch von Beethoven her, verwischt noch vollständig ihren Charakter.

Wie die erste Kirche ihre Scala, so nahm sie auch griechisch-lateinische Musik und Melodien als ihren Kirchengesang auf, mit den Ueberresten recitirenden Gesanges der hebräischen Psalmenmelodie.

Es ist sehr häufig behauptet worden, die Kirche habe sich aus Abscheu von der heidnischen Musik ihre eigene Musik erfunden. Indessen sprechen psychologische Gründe und Thatsachen gegen diese Annahme. Eine neue Wortsprache, so wenig als eine neue Tonsprache ist noch nie von irgend einer Gesellschaft erfunden worden und lässt sich, psychologisch betrachtet, nicht erfinden. Selbst unsere gegenwärtigen Wortsprachen sind nach Jahrtausenden nur Töchter früherer Sprachen, und auch unsere gegenwärtige Musik ist nur ein Kind der alten griechisch-lateinischen Musik. Die Scala ist dieselbe, die Melodien bilden sich nach der Individualität zuerst des Volkes und dann des Menschen, der irgend einem Volke angehört. Dass die erste Kirche bekannten heidnischen Melodien den Zutritt in ihre Kirchen versagte, ist ganz natürlich, so wenig wir es in unsern Tagen dulden würden, wenn Mozarts: „Der Vogelfänger bin ich ja“ als Gloria während des Hochamtes gesungen würde. Dagegen ist Mozarts: „O Isis und Osiris schenke“ und „In diesen heiligen Hallen“ gar oft als Offertorium in unsern Kirchen gesungen worden, und wer die Abstammung dieser Melodien nicht kannte, ist gewiss eben so wenig in seiner Andacht gestört worden, als durch manche neue ledernen Compositionen der Art, die als kirchlich charakterisirt

wurden, weil sie ausserhalb der Kirche Niemand hören mochte.

Der erste Wortgesang der Antiphonen in unsern Kirchen war metrisch-rhythmisch, sich ganz nach dem Texte richtend, wie er dies noch gegenwärtig ist in jener Abtheilung des Choralvortrages, den man *Accentus* nennt, „eine Regel des richtigen Vortrages,“ wie sich *Isidorus* ausdrückt, oder wie *Ornithoparchus* bestimmter definiert: der *Accent* besteht aus der Melodie irgend eines Vortrages, welche Melodie die Sylben nach den Anforderungen ihrer natürlichen *Accente* zu Gehör bringt. „Der *Accent*“, erklärt er recht originell, „hat mit dem *Concentus*, dem eigentlichen Gesangsvortrag, die grösste Grenznachbarschaft; denn sie hängen durch brüderliche Verwandtschaft miteinander zusammen. Der Ton nämlich, der König der kirchlichen Melodie, ist beider Vater; den einen hat er aus der Grammatik, den andern aus der musikalischen Nymphe erzeugt,“¹⁾ und, wie *Isidorus* sich ausdrückt: „wie das *Adverbium* das *Verbum*, so bestimmt der *Accent* den *Concentus*.“²⁾ Im *Accent* werden noch in unseren Kirchen die *Lectionen* vorgetragen, die *Episteln* und *Evangelien*, die *Prophetien*, die *Collecten*, *Praefationen*, *Versette* und *Intonationen*; der gewöhnliche Vortrag der *Psalmen* im Chore, was man gewöhnlich *canere indirectum* oder „*cursiren*“ heisst, gehört auch hieher. Selbst *Guido* von *Arezzo* im 11. Jahrhundert sagt noch:

„Es herrscht eine grosse Aehnlichkeit zwischen metrischen Dichtungen und Gesängen.“ In diesen metri-

1) *Magnam habet cum concentu accentus affinitatem: fraterna eamque cognatione coherent. Sonus namque ecclesiastiae harmoniae rex: amborum pater: alterum Grammatica, alterum ex musica nympa progenuit.*

2) *Ut enim adverbium verbum, ita accentus concentum determinat. Ornithoparchi Musicae activae Micrologus. Fol. J 11 et J 11b.*

schen Dichtungen fährt er fort, findet man statt der Neumen Füsse, statt der Einschnitte Verse, so zwar, dass der eine dieser Neumen dem dactylischen, ein anderer dem spondäischen, ein anderer dem jambischen Maasse entspricht, und der Einschnitt jetzt einen Tetrameter, einen Pentameter, bald einen Hexameter repräsentirt. Wie wir also in den metrischen Dichtungen Buchstaben und Sylben, Theile, Füsse und Verse haben, so treffen wir in der Melodie Noten, deren eine, zwei oder drei den Sylben untergelegt, und also diese einzeln oder verdoppelt zu Neumen, das ist zu einem Theile der Melodie werden. Ein solcher Theil oder auch mehrere bilden einen Einschnitt (*Distinctio*), d. i. einen passenden Ort zum Athemholen.¹⁾

Auch der declamatorische Vortrag, der Ausdruck im Vortrage, wurde durchaus berücksichtigt. „Die Neumen müssen“, sagt Guido, „nach dem Charakter des Textes gewählt werden. Beim Ausdruck der Trauer wählt man ernste Neumen, beim Ausdruck der Ruhe setzt man angenehme Neumen, beim Ausdruck des Glückes wähle man freudenvolle Neumen, und desshalb setzen wir auf die Töne oft den *Gravis* und *Acutus*, weil wir manche Töne mit grösserem Nachdruck, andere mit geringerem hören lassen, in der Art, dass durch Wiederholung ein und derselben Note dennoch Hebung und Senkung ausge-

1) *Non parva similitudo est metris et cantibus, cum et neumae loco sint pedum, et distinctiones (Abschnitte) loco versuum, utpote ista neuma dactylico, illa vere spondaico, illa jambico metro decurreret. Igitur quemadmodum in metris sunt litterae et syllabae, partes et pedes ac versus, ita in harmonia sunt phthongi, id est soni, quorum unus, duo, vel tres aptantur in syllabas, ipsaeque solae vel duplicatae neumam, id est, partem constituunt cantilenae; sed pars una vel plures distinctionem faciunt, id est, congruum respirationis locum. Gerbert, Script. Tom. II, pag. 16 und 14. Cod V. 45. pag. 93 et 92.*

drückt werde. Man soll ferner nach Art eines laufenden Pferdes am Ende eines Abschnittes langsamer und gehaltener sich der Stelle des Athemholens nähern, dass man in ernster Haltung gleichsam ermüdet zur Ruhe-
stelle gelange.“

„Bei Manchen fließen die Töne ineinander nach Art der Buchstaben, so dass der Anschlag der einen Note klar in die andere hinüberfließe und nicht unterbrochen erscheine. Wir setzen daher über die (sonst) zu verschmelzende Note einen Punkt der Abwechslung halber. Wenn du aber diese Note voll anschlagen willst und nicht verfließend, so schadet das nichts; ja, es gefällt oft mehr. Alle diese Arten des Vortrages wende man jedoch weder zu selten noch allzu häufig an, sondern mit Ueberlegung.“¹⁾

Wir sehen, das sind detaillirte Vorschriften des Vortrages, ohne welche auch noch heut zu Tage, d. i. nach

1) Item, ut rerum eventus, sic cantionis imitetur effectus, ut in tristibus rebus graves sint neumae, in tranquillis rebus iucundae, in prosperis exultantes, et reliquae. Item saepe vocibus gravem et acutum accentum superponimus, quia saepe ut maiori impulsu quasdam, ita etiam minori efferimus: adeo ut ejusdem saepe vocis repetitio elevatio vel depositio esse videatur. Item ut in modum currentis equi semper in fine distinctionum rarius voces ad locum respirationis accedant, ut quasi gravi more ad repausandum lassae perveniant. Spissim autem et rare, prout oportet, notae compositae huius saepe rei poterunt indicium dare. Liquescent vero in multis voces more litterarum, ita ut inceptus modus unius ad alteram limpide transiens nec finiri videatur. Porro liquescenti voci punctum quasi maculando superponimus hoc modo:

G DE Ga a G

Ad te le va vi.

Si autem eam vis plenius proferre non liquefaciens, nihil nocet, saepe autem magis placet. Et omnia, quae diximus, nec nimis raro, nec nimis continue facias, sed cum discretione. Guidon. Aretini Micrologus. Gerbert. script. ecclesiastic. etc. Tom. II, pag. 17.

achthundert Jahren sich keiner zum Sänger emporschwingen kann. Wir haben hier bereits Forte und Piano, ein Legato, eine Art Portamento, nebst andern Manieren; im Quilisma das Vibrato und Tremolo, welches die jüngeren Sänger aus Affectation, die älteren aus Schwäche hören lassen, bis zum Bockstriller, von dem wir noch später hören werden.

Daneben hatten diese ersten Componisten bereits ihr Allegro, Adagio, Andante. Aribo sagt ausdrücklich: „In den alten Antiphonarien finden wir schon häufig die Buchstaben c. t. m. Der Buchstabe c (celeritas) drückt die Schnelligkeit, der Buchstabe t (tarditas) die Langsamkeit, der Buchstabe m (mediocritas) die Mittelbewegung zwischen schnell und langsam aus.“¹⁾

Diese Zeichen rühren von Roman her, wie P. Anselm Schubiger in seinem Prachtwerke: Die Sängerschule St. Gallens pag. 10 nachgewiesen hat.

Ein weiteres Beispiel, welches den Vortrag des Choralen betrifft, finden wir bei demselben Scholastiker Aribo, welcher eine schon damals dunkle Stelle des Guido von Arezzo zu erklären versucht. Unter anderm citirt er die Stelle: „Das Wort Tenor aber drückt die Dauer der letzten Note aus, welche an Dauer auf einer Sylbe eines Einschnittes ein wenig grösser ist, am längsten dauernd aber am Ende eines Abschnittes. Zur Erklärung dieses Satzes wählte Aribo diesen Text:

„Dixit Dominus mulieri Cananeae“:

Ein Theil eines Einschnittes findet statt, sagt er, nach Dixit; ein anderer nach Dixit Dominus. Ein voller Abschnitt in Dixit Dominus mulieri Cananeae. Hier haben wir auch in dixit die Endsylbe xit, welche ein wenig verlängert wird. Im dixit Dominus wird die Endsylbe nus mehr verlängert;

1) Musica Ariboni Scholast. Gerb. script. T. II. pag. 227 a.

in dixit Dominus mulieri Cananeae wird die Endsylbe am längsten ausgehalten.¹⁾

Pater Lambillotte bezieht die Angabe Aretin's in Hinsicht des liquescere, des Legatos, auf ein Neuma, aus zwei Noten bestehend, nämlich die sogenannte Tramea oder Plica; allein er irrt, wenn er das Zeichen des Legato, den Punkt, von welchem Guido spricht, in der sogenannten Tramea oder Plica finden will.²⁾ Die Plica ist kein Punkt, sondern eine Ligatur, aus zwei Noten bestehend. Sie musste also an und für sich ohne alle Ausnahme als eine Note gesungen werden, das heisst, diese beiden Noten mussten an und für sich im Legato aneinander gebunden werden, — dazu hätte es keiner so ausführlichen Anweisung Guido's bedurft, welcher noch überdies erklärt: man könne die zwei ineinander zu verschmelzenden Noten auch von einander abgesondert singen, was bei einer Ligatur nie der Fall sein durfte und darf. In dem Pergamentcodex (Lambillotte hat wahrscheinlich nur die Uebertragung in Gerbert gesehen, der aus Mangel an Typen die Neumen in Buchstaben wieder gab), stehen die Neumen so:

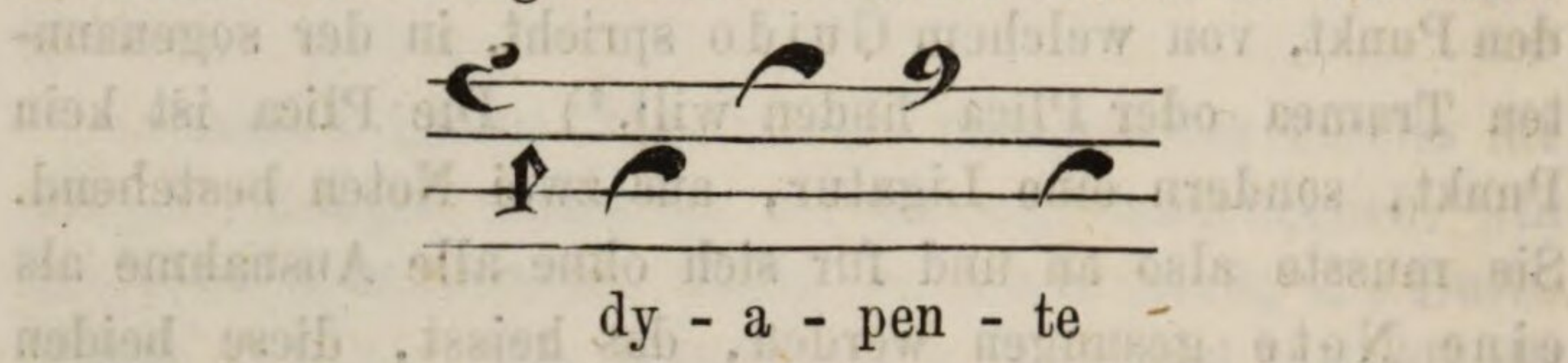
Ad te leuani.

Woraus sich ergibt, dass neben der ersten Plica über Ad sich noch zwei Ligaturen (Podatus) über te und le be-

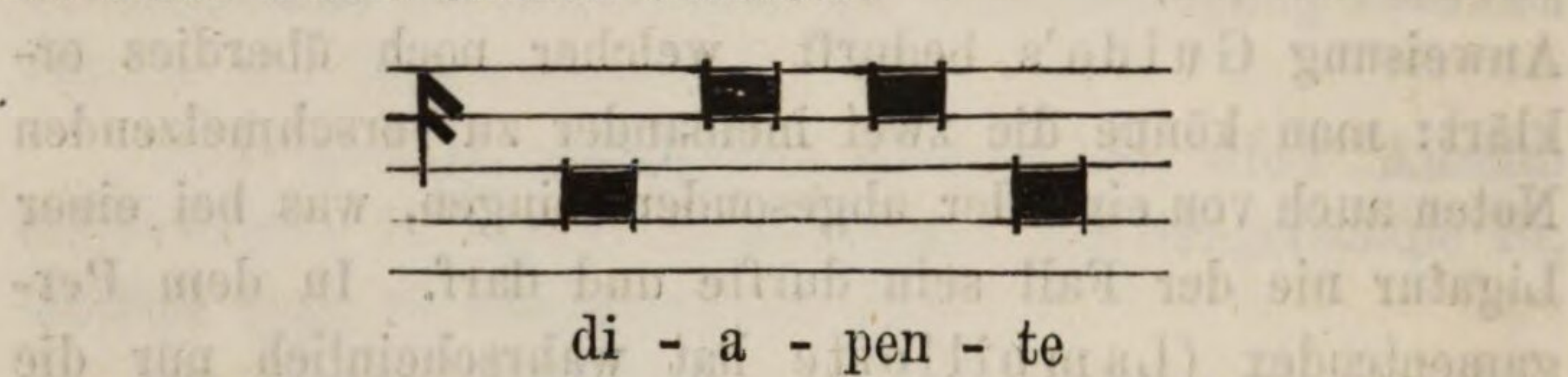
1) Dominus Guido dicit: Tenor vero id est mora ultimae vocis, qui in syllaba quantuluscunque est amplior in parte, diutissimus vero in distinctione v. g. „Dixit Dominus mulieri Cananeae.“ Unam ergo distinctionem habet in „dixit“, partem in „dixit Dominus“; distinctionem dixit Dominus mulieri Cananeae. Habeatis syllabam. In „dixit“ finalis xit aliquantulum protendatur. In „dixit Dominus“ finalis nus producat amplius. In „dixit D. m. C.“ finalis protendatur diutissime. Musica Aribonis Scholast. Gerb. Script. Tom. II. pag. 216 b.

2) Antiphonaire de St. Gregoire, pag. 199.

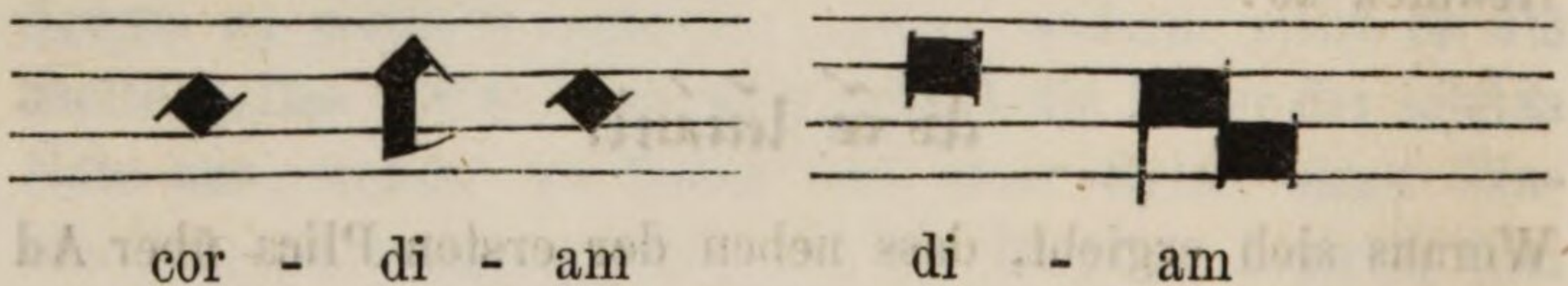
finden, auf welche die Meinung Lambillotte's sich gleichfalls beziehen müsste. Ferner ist die Framea der Alten nicht die Plica der Spätern, und die Plica nicht Stellvertreterin der Clinis; denn der Plica wird die Clinis nicht selten angehängt. Siehe Notentafel Nro. I über der Sylbe lu. In meinem Pergamentcodex findet sich z. B. die Stelle



In allen Codices mit schwarzen Noten, auch im Leipziger ist diese Stelle einfach übersetzt



In der Quadratschrift wurde diese Plica bald als eine Note, bald als eine Ligatur von zwei absteigenden Noten übersetzt



Ueberall, wo sich der begeisterte kirchliche Sänger nur einigermaßen von dem Zwange des Metrums losmachen konnte, sehen wir ihn, Nachtigallen gleich, sich in freien, oft sehr langen melismatischen Figuren ohne Wortunterlage ergiessen. Namentlich schloss man das dem Graduale angehängte Alleluja mit einem solchen recht eigentlichen musikalischen Jubilus auf dem Vokale a, dem man hie und da, wie der hl. Ulrich angibt, auch den Namen Sequenz gab; aber auch an andern Stellen der Textworte des

Graduales selbst, unter der letzten Sylbe eines Wortes, das eben einen Abschnitt im Recitiren erlaubte, finden wir solche Melismen, und namentlich (man sehe das Graduale Nr. IV in der Beilage) z. B. bei dem Worte tuum über der vorletzten Sylbe selbst, wie wir im Antiphonarium des heil. Gregor lesen, das er gegen Anfang des 7. Jahrhunderts als Gesangsnorm für die ganze Kirche aufstellte. Auch bei den Responsorien der Matutin für die höchsten Festtage wurden sie angewendet. Die Kirche nannte diese melismatischen Figuren sehr charakteristisch, wie das bei ihr immer der Fall war, Jubilus oder auch Jubila, oder auch Neuma (von *πνεῦμα*) weil hier blos die Luft, die Brust, der Athem ohne Mitwirkung der Zunge thätig war. Wie wir schon Eingangs gesagt, gehörten diese Jubilus der reinen Musik an, als Erguss des begeisterten Gefühles, für welches die Sprache keine Worte hat. Das erklärt auch schon Durandus, wenn er sagt: „Im Alleluja hat das Wort wenig, dagegen die Kehle (die Melodie) das meiste zu thun, weil die Freude viel zu gross ist, als dass sie durch Worte ausgedrückt werden könnte.¹⁾

Da die Jubilen oder Neumen, wie wir schon bemerkten, der eigentlichen Instrumentalmusik angehörten, so wurden sie auch nicht selten von Instrumenten allein vorgetragen. Ekehardus sagt: Die Sequenzen sind ein Siegeslied, in welchem die Seelen der Gerechten zu Gott für ihre Befreiung emporjubeln, wie die Söhne Israels über ihre Befreiung ein Siegeslied anstimmten, so wie später die Römer. Die Jubelformel aber, (Jubilus, oder Neumen), die wir auf Musikinstrumenten jubiliren, drückt den Beifall über den freudetrunkenen Sieger aus.²⁾

1) Est etiam Alleluja modicum in sermone, et multum in pneuma, quia gaudium illud majus est, quam possit explicari sermone. L. IV. Ration. c. 20, n. 6.

2) Sequentiae etiam canticum victoriae designant, quo justorum

Man hat bei Beurtheilung der Choralgesänge überhaupt das Wesen dieser eigentlich reinen Instrumentalmusik der menschlichen Kehle ganz vergessen, dass es eine Musik gebe, welche keiner Worte bedarf, ja dass es Gemüthszustände auch im Privatleben gibt, in welchen Melodien in unserer Seele auftauchen, zu welchen man erst die Worte suchen muss. Bei den Klageliedern hat man den Klagen eines bewegten Herzens oft ein Wort unterlegt, um die Melodie desselben an irgend ein Vehikel zu fixiren, wie dies z. B. bei der melodisch wehmuthvollen Einleitung zu den Versen der Klagelieder des Jeremias in der heiligen Woche der Fall zu sein pflegt. Das Gefühl des feinfühlenden Mendelssohn ist hier wieder von seiner nordisch-kalten Reflexionsweise und Wortmalerei in den Hintergrund gedrängt worden, wenn er in seinen Briefen über die Feier der Charwoche in der Sixtina schreibt: „Schlimm ist es freilich, dass die Stellen, die sie am rührendsten und andächtigsten singen und die auch offenbar mit Vorliebe componirt sind, die Ueberschrift der einzelnen Kapitel und Verse: Aleph, Beth, Gimmel sein müssen, und dass der schöne Anfang, der klingt, als käme er vom Himmel herunter, gerade auf den Worten ist: Incipit, Lamentatio, Jeremiae, Prophetae etc., denn wenn Einer singt: „erstes Kapitel“, so kann man nicht andächtig werden, und sei es auch noch so schön.“ Mit der Andacht ist es, wie man hier wieder sieht, eine eigene Sache. Uebrigens vergisst Mendelssohn, dass er selbst Lieder ohne Worte geschrieben, vergisst auch hier, dass auf das Aleph sogleich das erschütternde: Quomodo sedet sola civitas plena populo folgt; vergisst, dass der, der nach Mendelssohns eige-

animae in Deo pro sua liberatione exultant sicut filii Israel pro sua ereptione canticum victoriae canebant et quondam Romani. Jubilus autem i. e. Neuma quem quidem in organis jubilant, plausum victorum laetantium commendat. Bolland I. April pag. 587.

nem Ausdruck diesen Gesang mit Vorliebe componirt hat, und zwar so schön, dass schon der Anfang klingt, als käme er vom Himmel herab, etwas Anderes in seiner Brust gefühlt haben müsse, als die zwei Worte: „erstes Kapitel“.

In Schottland bedienten sich schon im 7. Jahrhunderte die Angelsachsen des Psalteriums und der zehnsaitigen Lyra zur Begleitung des Gregorianischen Gesanges. Der heil. Aldhelm singt:

„Hymnen, Psalmen und Responsorien den Festen entsprechend stimmen wir an, unter dem Dache des Tempels, mit der Musik des Psalters begleitend in häufig melodischem Wechsel, und mit zehn Saiten bespannen wir unsere Lyren, wie der Psalmist ermahnt zu psalliren auf zweimal fünf Saiten.“¹⁾

Die Kirche gebrauchte also auch damals schon dieselben Instrumente in ihren geweihten Hallen, welcher sich die Bänkelsänger im profanen Leben bedienten. Der Benediktiner Ermenrick von Reichenau gibt schon im 9. Jahrhundert den Rath:

„Ergreife das Psalterium, aber nicht das eines Possenreissers, der vor der Thüre singt, oder eines tanzenden Slaven.“²⁾

Da durch die in gewisser Hinsicht unbestimmte Neumenschrift die Hauptausführung der Jubila dem Sänger

-
- 1) Hymnos ac psalmos et responsoria festis
Congrua promamus subter testudine templi,
Psalterii melos fantes modulamine crebro
Atque decem fidibus nitamur tendere lyram
Ut psalmista monet, bisquiniis psallere fibris.

Aldhelmus apud Car. Maj. Classicor. auctor. Tom. V.

- 2) Tu psalterium arripe puto non alicujus
Mimi ante januam stantis,
Sed neque Sclavi saltantis.

Ex Cod. St. Gallen Epist. Erm. N. 265.

überlassen war, wurde dieser natürlich je nach seiner Begabung zum oft improvisirenden Virtuosen, allerdings nach den landesüblichen Gewohnheiten und Empfindungen, und machte auch in den frühesten Jahrhunderten, wie in unseren Tagen noch mancher Vorsänger in den Synagogen, je nach seiner höheren musikalischen Begabung, grosses Aufsehen.

Das Urtheil über das, was wirklich schön sei, richtete sich immer, wie auch heut zu Tage, nach der Organisation, den Gewohnheiten, ja selbst nach der Sprache der verschiedenen Völkerschaften. So loben französische Schriftsteller den Kirchengesang der ersten Kirche Frankreichs über die Maassen und sagen, er sei einfacher gewesen als der Gregorianische Gesang. Allein sie schliessen diess nur aus einigen Ueberresten von Neumenschrift, und wenn Leboeuf gar anführt, dass noch im 8. und 9. Jahrhundert die in Frankreich anwesenden römischen Sänger von der französischen Melodie des Psalmes: „In exitu Israel“ so entzückt gewesen seien, dass sie ihn in Rom einführten, so spricht schon nebst anderen Umständen, von welchen wir bald hören werden, das wohl documentirte unablässige Bemühen Pipins und Karl des Grossen, die französischen Melodien zu verdrängen und den viel reineren römischen Psalmengesang einzuführen, gegen die Behauptung des Franzosen. Dass übrigens bei den ersten fränkischen Königen der Choralgesang sehr beliebt war, ist durch unzweideutige Zeugen erwiesen. Selbst der wilde Merowinger König Chilperich von Soissons (im 6. Jahrhundert) obgleich Christ, doch noch halb Heide, trieb Musik und war durch Musik entzückt, wie uns Gregor von Tours erzählt. Er lud seine Bischöfe mit ihren Cantoren zur Tafel, wo diese letzteren ihre Kunst zeigen und abwechselnd im Vortrag ihrer jubilirenden Psalmen rivalisiren mussten; ja dem fränkischen König Dagobert im

7. Jahrhundert erging es wie so vielen Herren und Prinzen unserer Zeit. Als er in einem fränkischen Frauenkloster der Vesper beiwohnte, entzückte ihn die Stimme der Klosterfrau Nantilde so sehr, dass er sich dieselbe zur Braut ausbat.

Von besonderer Lieblichkeit, nach unserem gegenwärtigen Gefühle, können diese Psalmenvorträge wohl nicht gewesen sein, wenn sie das Gemüth der in alle Laster versunkenen, dämonisch wilden, gigantischen Merowinger rührten.

Wenn es also nicht mehr möglich ist, über die alte fränkische Psalmodie ein nur einigermaassen begründetes Urtheil zu fällen, so liegt uns dagegen das Antiphonar des hl. Gregor in ausführlichen Neumen noch ziemlich wohlerhalten vor, und gerade aus ihm mit seinen Jubilen, „diesen eigentlichen musikalischen Ergüssen,“ die schon gleich Anfangs Sequenzen hiessen, sind unsere schönsten, eigentlich sogenannten Sequenzen und Hymnen, hervorgegangen. Wir geben hier als Beispiel das Graduale in feria 6^a quatuor temporum Adventus aus dem Gregorianischen Antiphonar, wie es sich in den Neumen erhalten hat. (Siehe die Beilage Nro. III.) Dieses Graduale in Neumen findet sich auch im St. Gallener Codex auf Seite 48. Lambillotte hat uns ein Facsimile dieses Antiphonars geliefert: Brüssel 1867 „Antiphonaire de St. Gregoire.“ Es findet sich übrigens in mehreren anderen Codices dasselbe Graduale mit Abweichungen, welche durch die Unbestimmtheit der Neumen in Hinsicht auf ihre Höhe oder Tiefe und durch die Sänger selbst hervorgerufen wurden. Aus dem Ende des 10. bis zum 11. Jahrhundert besitze ich ein Fragment, in welchem dasselbe Graduale in denselben Neumen sich findet. Die Neumen sind jedoch alle auf in das Pergament eingerissene Linien gestellt. Nur die F Linie ist hie und da roth, das C als Schlüssel einge-

setzt, wo es der Raum nothwendig machte. Diese Art der Notenschrift ist viel charakteristischer, weniger Irrthümern durch die Copisten ausgesetzt, als unsere gegenwärtige Notenschrift, allein die Neumen sind zu zart, sie lassen sich in irgend einer Entfernung gar nicht mehr lesen. Man musste deshalb diese Neumen zum Gebrauche im Chor grösser und dicker zeichnen; dadurch entstand unsere Notenschrift, verlor aber auch an Ausdruck und Sicherheit.

Unser Graduale über zehn Wörtern aus 155 Noten bestehend, ist in allen Varianten bis zum Concilium Tridentinum herab in derselben Tonart geschrieben. Es ist ein Affinale und bewegt sich im zweiten Kirchenton.

Die Neumen selbst lehren, dass sie aus den Accenten der Sylben entstanden sind, und in der alten Neumenschrift trugen diese Neumen ihren accentuirenden Charakter recht gut; je mehr sich indessen die Neumen in unsere dicke Choralschrift verwandelten, desto mehr verloren sie ihre charakteristische Mannigfaltigkeit, und Bernh. Scheyrer, der im Jahre 1662 die beste Anleitung zur Erlernung des Chorales schrieb, erklärt in seiner *Musica choralis theoro-practica*: „Man müsse alle Sylben einlegen wie es die Noten mit sich bringen, wenn auch aus einer langen Sylbe eine kurze würde, oder aus einer kurzen eine lange, „denn im Choralsingen achtet man dieses nit.“ Zur Zeit Gregors wäre dies eine grosse Sünde gewesen!

Ich habe jede Neume als eine Gruppe von Tönen so zusammengestellt, dass sie sich auch in unseren Noten leicht als solche Neumen erkennen lassen.

Dasselbe Graduale, Notenbeilage Nro. IV, aus einem Pergamentcodex aus dem 15. Jahrhundert, derselben Bibliothek angehörig, ist schon bedeutend abgekürzt. Ueber den zehn Wörtern befinden sich nur mehr 116 Noten, es ist also um ein Viertheil kürzer geworden.

Als Abweichung fällt gleich Anfangs der Terzsprung auf, der ursprünglich ein Quartsprung war. Die Vorzeichnung des *b rotundum* ist natürlich dadurch ganz überflüssig geworden.

Noch weiter abgekürzt ist es in dem gegenwärtig sanctionirten *Graduale Romanum ex decreto S.S. Concilii Tridentini restitutum et Pii V jussu editum* aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Notenbeilage Nr. V. Dieses *Graduale* besteht gegenwärtig nur mehr aus 60 Noten, ist also um viel mehr als die Hälfte, nahe um zwei Drittheile kürzer geworden. Auf jede Sylbe kommen durchschnittlich nur mehr zwei Noten und nur beim Schlusse erinnert das nobis noch an den ursprünglichen Gregorianischen Gesang.

Man studiere nur das ursprüngliche Gregorianische *Graduale* und das des Tridentinischen Conciliums richtig ein, und man wird sehen, dass der Charakter des ersten eigentlichen Gregorianischen Gesanges verschwunden ist, schon desshalb, weil unser an Harmonien gewöhntes Ohr, wie wir bereits Eingangs gesehen, für die Feinheit der verschiedenen Wirkung der ersten Choralgesänge, je nachdem sie sich in der tiefsten Lage der Tonleiter oder der mittleren oder höheren bewegten, alles Gefühl verloren hat, abgesehen davon, dass der Vortrag dieser ersten Chormelodien, wie wir bald sehen werden, ein von unserer gegenwärtigen ledernen und geschmacklosen Art, den Choral zu singen, ganz verschiedener und überaus schwieriger war.

Bereits im 11. Jahrhundert klagt der Scholastiker Aribo über den Verfall des Gregorianischen Gesanges: „Vor Alters, sagt er, gebrauchte man grosse Umsicht, nicht allein was die Composition, sondern auch was die Sänger betrifft, dass sie sowohl in richtigem Maassverhältnisse componirten als auch sangen. Diese Umsicht ist gegenwärtig (im 11. Jahrhundert) untergegangen, ja be-

graben worden. Jetzt genügt es, dass wir etwas angenehmes Klingendes ersinnen, den weit angenehmeren Wohlklang eines im richtigen Maassverhältniss componirten Gesanges ganz ausser Acht lassend.“¹⁾

Wenn unsere Puritaner durch den Gregorianischen Gesang alle übrige Musik verdrängt wissen wollen, so müssen sie zum wirklichen Gregorianischen Gesang zurückkehren, von welchem ich hier noch eine Probe beilegen will, nämlich den Versikel, welcher auf dieses Graduale folgt. Ueber sieben Wörtern haben wir 155 Noten. Notenbeilage Nro. VI.

Das darauffolgende Offertorium gehört noch den vortridentinischen Missalen an; es findet sich in den unseren nicht mehr, auch gehört der erste Theil des Psalmentextes einer andern Uebersetzung an, als der durch den hl. Hieronymus corrigirten. Notenbeilage Nro. VII.

Die Wiedereinführung dieses ächten Gregorianischen Gesanges würde bei unserem Gottesdienste ganz gewiss eine grössere Störung der Andächtigen hervorrufen, als die üppigste Opernarie, und was überhaupt für unser gegenwärtiges Gefühl Grossartiges in unsern sogenannten Gregorianischen Melodien zu uns herübergekommen ist, das hat erst die sich fortentwickelnde Zeit aus ihnen gemacht. Die angeführten Notenbeispiele lehren unwidersprechlich: Der gegenwärtige Choral unserer Kirche ist nicht mehr der Gregors des Grossen, er war schon im 11. Jahrhunderte, wie Aribo erklärt, begraben, und zur Zeit des Tridentinischen Conciliums beinahe um ein Jahrtausend älter

1) Antiquitus fuit magna circumspectio non solum cantus inventoribus, sed etiam ipsis cantoribus, ut quilibet proportionaliter et invenirent et canerent. Quae consideratio jam dudum obiit, imo sepulta est. Nunc tantum sufficit, ut aliquid dulcisonum comminiscamur, non attendentes dulciorem collationis jubilationem.“ Aribonis Scholastici musica. Gerbert. Script. eccl. Tom. II. pag. 227.

als Gregor der Grosse, der ihn gegen Anfang des 7. Jahrhunderts zusammenstellte.

Da, wie wir gehört haben, den Alten jede eigentliche strenge Notirkunst fehlte, so konnten sich diese Jubelmelodien nur durch Tradition im Gedächtniss fortpflanzen, wie das im Oriente noch heut zu Tage der Fall ist. So erzählt uns Vogler aus seiner Reise nach Marocco, dass dort oft ein Araber drei Monate an einer Melodie lerne. Diese Melodien prägen sich aber auch deshalb so tief dem Gedächtnisse der Schüler ein, dass sie sich unverändert durch Jahrhunderte und in sehr von einander entfernten Ländern ungetrübt erhalten. So erzählt Vogler weiter: er habe die in Marocco notirten arabischen Melodien einem türkischen Gesandten in Berlin vorgespielt, der, in Constantinopel erzogen, diese maroccanischen Melodien so genau im Kopfe hatte, als der maroccanische Lehrer selbst.

Noch viel schwerer als diese kurzen maroccanischen Melodien waren die Jubila im Gedächtnisse zu behalten. Das war hauptsächlich die Ursache, welche den berühmten St. Gallener Mönch Notker Balbulus in Mitte des 9. Jahrhunderts auf den Gedanken führte, diesen freien melismatischen Jubilen einen entsprechenden Text zu unterlegen, was ihn dann noch ferner veranlasste, die ihm bekannten Jubila auch seinem eigenen Texte gemäss zu verändern, und zuletzt neue Jubila und den Text dazu zu verfertigen.

Der gelehrte theoretische und praktische Musiker P. Anselm Schubiger, Conventual des Benediktiner-Stifts Maria-Einsiedeln im Canton Schwyz, hat uns in seinem Prachtwerke: „Die Sängerschule von St. Gallen“, Einsiedeln 1858, viele höchst werthvolle Sequenzen Notkers in unsern Noten wieder gegeben.

Da der unterzulegende Text metrisch gebaut war, so musste der frei sich bewegende musikalische Jubilus sich auch melodisch dem rhythmischen Bau des Textes fügen,

und der freie Jubilus in einzelne Abschnitte oder Perioden, damals Distinctionen genannt, zerlegt werden. So entwickelte sich schon im 9. Jahrhundert die erste Grundlage unserer eigentlichen Figuralmusik neben dem bis auf unsere Zeiten sich forterhaltenden recitativen Vortrage, dem noch heut zu Tage sogenannten *Accentus*. Gemäss dieser Weise erhielten wir von Notker mehr als 44 Sequenzen, welche beinahe von der gesamten Kirche angenommen und unmittelbar nach dem Alleluja und vor dem Evangelium gesungen wurden, so dass jede Messe damals ihre eigene Sequenz besass.

Diese Sequenzen waren indessen von der Kirche nicht approbirt, verstiessen also gegen die Canones der mailändischen und carthaginensischen Concilien, und verlängerten das heilige Messopfer ungemein, wozu noch kam, dass Unbefugte mit jedem Tage immer mehrere und oft sehr unpassende Tondichtungen dieser Art einschoben. Gegenwärtig hat die Kirche nur die bekannten fünf wunderschönen Sequenzen zurückbehalten, die Oster-, Pfingsten- und Frohnleichnams-Sequenz, das Stabat Mater und das Dies irae.

Auch der Vortrag dieser Melodien, als musikalische Gemüthsergüsse durch ein zweideutiges Notenschriftsystem festgestellt, musste, wie wir schon erwähnt, unter den Händen verschiedener Sänger jedesmal ein anderer werden. Je nach der Begabung, Seelenstimmung, der Geschmacksrichtung der Executirenden, erweiterten sich die Gesangsvorträge in jenen urkräftigen Zeiten oft bis zu einer kaum glaublichen Extravaganz; sentimentale Weichlichkeit bis zu den wildesten Gefühlsergüssen fehlte damals so wenig als bei uns, und da sich alles im Leben nur wiederholt, ist die Geschichte des Gesanges vom 9. bis zum 12. Jahrhundert mutatis mutandis ganz die Geschichte des Gesanges vom 12. bis zum 19. Jahrhunderte. Auch bis zum 12.

Jahrhunderte beklagten sich die ernsten Puritaner über die dramatische Färbung, welche der heilige Gesang angenommen hatte, und namentlich zwei englische Priester sprechen sich darüber in sehr entschiedenen Worten aus: Johannes Sarisberiensis im 12. Jahrhunderte beklagt sich über die zu seiner Zeit hie und da überaus weichlich gewordenen Gesangsweisen. Er sagt: „wenn du die weichlichen Singmanieren der Vor-, Dazwischen- und gegeneinander Singenden hörst, glaubst du, es sei Sirenen- und kein Menschengesang, und du wirst dich über die Beweglichkeit der Stimmen verwundern, mit welchen der Gesang der Nachtigall, der Papageien u. dgl. gar nicht in Vergleich gebracht werden kann.¹⁾

Sein Landsmann und Zeitgenosse, der selige Aelredus, nimmt die Sache noch ärger: „Der Eine singt je nach Belieben, der Andere singt zu wenig, der Andere zu viel, der Eine zertheilt die unbedeutenden gewöhnlichen Noten, und schneidet sie auseinander. Bald wird die Stimme straff angezogen, jetzt abgebrochen, jetzt fortgejagt, dann wieder durch einen langen Ton auseinander gedehnt. Manchmal, was ich mich zu sagen schäme, wird die Stimme zum Pferdewieher (unser Bockstriller), bald mit Vernachlässigung aller männlichen Kraft zur Dünne der weiblichen Stimme zugeschärft, bald durch eine Art von künstlicher Verrenkung vor- und rückwärts gekräuselt. Manchmal siehst du einen Sänger mit offenem Munde, gleichsam athemlos die Töne nur aushauchen, nicht singen, und mit einem lächerlichen Zurückhalten der Stimme, gleichsam zu verstummen drohen, bald den Todeskampf der Ster-

1) Cum praecinentium, intercinentium et occinentium praemolles modulationes audieris, sirenarum concentus credas esse, non hominum; et de vocum facilitate miraberis, quibus philomela vel psittacus, aut si quid sonorius est, modos suos nequeunt coaequare. J. Sar. de Nugis curialium. c. 6.

benden, oder die Extase der Verzückten. Unterdessen wird der ganze Körper von schauspielerischen Gestikulationen in Bewegung versetzt, es verdrehen sich die Lippen, die Augen rollen, die Schultern tanzen und jeder einzelnen Note entspricht eine Beugung der Finger; und diese lächerliche Verzerrung wird Religion genannt, und wo dies am häufigsten getrieben wird, da meint man Gott desto würdevoller gedient zu haben.“¹⁾

Man sieht, wie sehr man bereits von der Singweise und der Vorschrift der alten ursprünglichen Schule abgekommen war, welche gebot, dass sich die Note an die Sylbe binde, und schon der Lehrer des Notker, Iso, tadelte die ersten Versuche seines Schülers desshalb, weil er über eine einzige Sylbe mehrere Noten gelegt hatte; wobei indessen nicht zu vergessen ist, dass mehrere Noten miteinander verbunden, die sogenannten Ligaturen, in der Regel als eine Note betrachtet wurden.

Trotz allem diesem ist diese Art des freien Gesanges in der menschlichen Natur so tief gegründet, dass sie sich nicht nur neben der Notker'schen Weise bis zu unseren Zeiten selbst in der Sixtini'schen Kapelle er-

1) Ad quid illa vocis contractio, et infractio? Hic succinit, ille discinit, alter supercinit, alter medias quasdam notas dividit et incidit. Nunc vox stringitur, nunc frangitur, nunc impingitur, nunc diffusiori sonitu dilatatur. Aliquando, quod pudet dicere, in equinos hinnitus cogitur, aliquando virili vigore deposito in feminae vocis gracilitates acuitur, nonnunquam artificiosa quadam circumvolutione torquetur, et retorquetur. Videas aliquando hominem aperto ore, quasi intercluso halitu expirare, non cantare, ac ridiculosa quadam vocis interceptione quasi minitari silentium, nunc agones morientium, vel extasin patientium imitari. Interim histrionicis quibusdam gestibus totum corpus agitur, torquentur labia, rotant oculi, ludunt humeri, et ad singulas quasque notas digitorum flexus respondet. Et haec ridiculosa displosio vocatur religio, et ubi haec frequentius agitantur, ibi Deo honorabilius serviri clamatur. Aelred. Specul. charit. L. II, c. 23.

hielt, sondern im Anfange des vergangenen Jahrhunderts durch den Italiener Pistocchi wieder in neuer Verklärung auflebend, die Basis des höheren, weltlichen, modernen Operngesanges geworden.

In unserer Kirche besteht unter anderm noch das „Ite missa est“ mit dem „Alleluja“ aus mehr als 24 Noten. Das „Ite missa est“ in festis solemnibus besteht aus 37 Noten, wovon 25 allein auf das e kommen; im Benedicamus Domine treffen wir 32 Noten, wovon das Do allein 22 Noten einnimmt. Das Alleluja in Sabbato sancto enthält auch noch 19 Noten, wie im 8. und 9. Jahrhundert.

Die Gesangsveredlung Notker's brachte noch eine weitere Veränderung im Vortrage des Kirchengesanges überhaupt hervor; denn nur dadurch, dass der improvisierende Virtuose immer mehr zurückgedrängt, der unbezähmte musikalische Erguss an den Worttext gebunden wurde, war es möglich, neben dem reinen Sologesang auch dem Chor seine Geltung zu verschaffen, der nun füllend und ergänzend, wechselnd mit dem Sologesang, eintrat und dem ganzen Gesangsvortrage eine höhere Bedeutung, mehr Leben und Interesse gab. Notker schien die letzten seiner Sequenzen eigentlich schon für diesen Zweck bestimmt zu haben, und noch bei seinen Lebzeiten wurden seine Sequenzen von 2 Wechselchören vorgetragen, eine Art zu singen, welche indessen so alt ist, als der Kirchengesang selbst.

„Wenn wir die Sequenzen entweder wechselweise, oder zugleich intoniren oder singen, immer soll mit gleichförmigem Ton und reiner Stimme geschlossen werden,“ schreiben die Instituta patrum St. Gallensium vor.¹⁾

1) Sequentias, si cantamus sive alternatim, sive una simul, concentu parilivoce consona finiatur. Schubiger, Die Singschule von St. Gallen, pag. 53, not. 1.

Es wechselten desshalb in den Klöstern, welche die einzigen höheren Erziehungsinstitute für alle und vorzüglich für die vornehmeren Classen der Laien waren, mit dem Chore der Priester nicht allein Knabenstimmen, sondern z. B. um 1260 am Feste der hl. Fides im Frauenmünster zu Zürich in der Sequenz sogar die Stiftsdamen ab, was indessen die Kirche aus naheliegenden Gründen nie gerne sah. Es geschah jedoch bis zu unseren Zeiten herauf, sagt Gerbert, dass bei gewissen Feierlichkeiten Mönche und Nonnen im Chore zusammenkamen und miteinander sangen, jetzt sei es aber mit Recht veraltet.¹⁾

Der Mangel einer vollkommenen, der Weise der Buchstabenschrift entsprechenden Notenschrift war hauptsächlich der Grund, dass die Kirchengesänge in den verschiedenen Ländern, ja Diözesen, so sehr von einander verschieden waren und es zum Theile noch jetzt sind. Denn, wenn auch Gregor der Grosse, um der damaligen systemlosen Verwirrung im Kirchengesange ein Ende zu machen, gegen Anfang des 7. Jahrhunderts, die würdevollsten Kirchengesänge sammelte, das Ueppige von dem Besseren wegschnitt, neue, zweckmässige Gesänge hinzusetzte, sie nach den Festen des Jahres ordnete, mit den entsprechenden Tonzeichen versah, und sie in einem Antiphonarium und Graduale sammelte, ja selbst zwei Singschulen in Rom, die eine in der Nähe der St. Peterskirche, die andere in der Nähe des Lateran stiftete, so mussten die eigentlichen Melodien der Antiphonen und Gradualien doch nur durch Tradition verbreitet werden, weil die damalige Notenschrift aus Accenten oder Neumen bestehend, dem durch Tradition unterrichteten Sänger nur als Erinnerungsmittel diente, und von jedem, der seinen Unterricht

1) Gerbert, *De cantu et musica sacra*. Tom. I. pag. 318. II. pag. 203.

nicht an der Urquelle genoss, anders gelesen oder gedeutet wurde. Denn so gut die Neumenschrift den eigentlichen Vortrag besser als unsere gegenwärtige Notirung ausdrückte, so gab sie durchaus keine bestimmten Anhaltspunkte über die Entfernung der Intervalle von einander, ja selbst die bestimmten Tonarten der Gesänge hatten sich unter den verschiedenen Sängern verändert und verloren, da, wie sich ein musikalischer Schriftsteller des 11. Jahrhunderts, Johann Cotto, ausdrückt, aus Ungeschicklichkeit irgend ein Sänger einen halben Ton da singt, wo er nicht hingehört, und ihn da vernachlässigt, wo er hingehört. Es ist offenbar, fährt er fort, dass harte, ungeschulte Stimmen die Halbtöne so viel als möglich vermeiden, während schmiegsame Stimmen sich gerade in den Halbtönen zu Gute thun und sie da singen, wo sie nicht hingehören, z. B. in den Gesängen: „Custodiebant“, „Ex Egypto“, „Sion renovaberis“, die Halbtöne aber weglassen, wo sie hingehören, z. B. in der Antiphone: „Conclisit.“¹⁾

Man kann sich denken, wie es sich schon im 11. Jahrhunderte mit dem ächten Gregorianischen Gesange verhalten haben müsse und den alten Kirchentonarten der Antiphonen und Responsorien, welche in jeder Kehle an-

1) Saepe enim ex cantorum ineptia evenit, quod inter alias cantuum depravationes semitonia proferunt, ubi proferre non debent, et interdum negligunt, ubi negligere non debent. Jam vero manifestum est, quod durae hominum voces et incompositae semitonia quam maxime devitant, qui autem flexibiles habent voces, semitoniis plurimum gaudent, eousque ut ibi etiam aliquotiens semitonia depromant, ubi de promenda non sunt, quemadmodum patet in multis quarti toni antiphonis, ut in his: „Custodiebant“ Ex Aegypto. Sion renovaberis. Simili modo quidam delinquant in Resp. „Conclisit u. m.“ semitonia sonantes ubi non sunt etc. Joann. Cotton. Musica, c. 21. Gerb. Script. T. II, pag. 258 b.

dere wurden. Da die ächten Gregorianischen Melodien sich in dieser Weise nur durch Tradition fortpflanzen konnten, wie wenig ganz ächte werden sich da während nahezu eines halben Jahrtausend erhalten haben. Es scheinen Guarinus, Stephanus und Joannes Cotto zu den wenigen bekannten gehört zu haben, welche von ihren Lehrern noch in der alten Singweise unterrichtet waren. Cotto sagt desshalb: „Einer erhöht oder erniedrigt nach seinem Belieben diese Neumen, und wo der Eine eine kleine Terz anstimmt oder eine Quarte, singt der Zweite eine grosse Terz oder eine Quinte, und wenn ein Dritter da ist, intonirt er wieder anders als die zwei. Es gibt so viele verschiedene Gesangsabweichungen, als es Singmeister in der Welt gibt. Sagt der Eine: Magister Trudo hat mich das gelehrt, so wirft ein Anderer ein: ich habe das aber so von Magister Albinus gelernt. Zu diesen kommt ein Dritter mit dem Einwurfe: ein gewisser Magister Salomon singt ganz anders; damit du aber unwidersprechlich begreifen wirst, wie in den vorgeschriebenen Neumen aus Unwissenheit der Gesang verdorben wird, setze ich dir als Beispiel die Antiphone: „Collegerunt“ her. (Diese Antiphon ist eine affinalis und plagal.) Viele nämlich, sagt er, nehmen bei der Clinis (Senkungsfalte) über der ersten und vorletzten Sylbe abwärts den Sprung zu gross, indem sie vom d statt in die Quarte a, in die Quinte g herabspringen und singen dann die nächste Neume um einen Ton tiefer, nämlich in F. Nun, sagt Cotto, aber gibt es in der Scala (der Guidonischen nämlich) keinen Ton tiefer unter dem *F* (G), das ist also schon ein Fehler; weiter ist es Gesetz, dass kein Plagalton die Untersexta berühren darf. Einige verderben die Melodie derselben Antiphone an einem andern Orte, indem sie das Wort concilium mit derselben Note anfangen, mit welcher sie das Wort Pharisaei enden, und die vorvorletzte Sylbe

„ci“ desselben Wortes concilium tiefer anfangen, als sie die erste, „con“ intoniren.¹⁾ Ich gebe in Tafel I Nr. VI, nach dem Pergamentcodex noch mit Randbemerkungen des Glareanus, die alten und die Guidonischen Neumen des Cotto, denen ich eine Uebertragung in unsere Notenschrift Nr. VII beifüge, welche dem Leser den besten Begriff von den ersten Neumen ohne Linien und den Neumen auf Linien geben wird.

Auch dieses Beispiel gibt uns einen Begriff von dem Zustande des eigentlichen Gregorianischen Gesanges, den man so sehr zurückwünscht, noch im 11. Jahrhunderte.

Es half eben deshalb wenig, dass man das Gregorianische Original-Antiphonarium in einem eigenen Cantarium zu Rom neben dem Altare der Apostel zur steten Controle aufbewahrte, und eben desshalb Allen zugänglich machte, welche das Original mit der Copie zu vergleichen wünschten.

1) Unde fit, ut unusquisque tales neumas pro libitu suo exaltet, aut deprimat, et ubi tu semiditonum vel diatessaron sonas, alius ibidem ditonum vel diapente faciat; et si adhuc tertius adsit, ab utrisque disconveniat. Dicat namque unus hoc modo: Magister Trudo me docuit; subjungit alius: ego autem sic a magistro Albino didici; ad hoc tertius: certe magister Salomon longe aliter cantat. — Ut autem manifeste videas, quod in legalibus neumis saepe per ignorantiam cantus depravetur, exemplum tibi sit antiph.: Collegerunt. Plerique enim clinem in prima syllaba et penultima plus justo deprimunt, videlicet diapente facientes, et sequentem neumam tono inferius incipientes: cum constat, quod a G usque ad lichanos hypaton D diapente est, et sub F nulla consistit nota; et praeterea quod nullus subjugalis sextam infra finalem contingere debeat. Nonnulli etiam cantum ejusdem antiphonae in alio loco confundunt, dum in ea voce „concilium“ inchoant, per quam Pharisei remittunt, et antepenultimam dictionis ejus inferius incipiunt, quam primam emittant. Joann. Cotton. Musica c. 21. Gerb. Script. Tom. II, pag. 258 a.

Getreue Abschriften dieses Antiphonariums wurden zwar in's Ausland versendet, allein ohne einen mit den Antiphonen vertrauten Sänger waren sie doch nicht zu gebrauchen. Gregor selbst sandte i. J. 604 römische Sänger und sein Antiphonarium mit den Gesanglehrern Augustinus und Mellitus nach England. Im Jahre 752 wurden vom Papst Stephan 12 Sänger nach Frankreich an Pipin gesendet. Im Jahre 790 erbat sich Kaiser Karl von seinem Freunde, dem Papste Hadrian II. wieder 2 römische Sänger, Petrus und Roman, die auch mit 2 authentischen Abschriften des Antiphonariums nach Metz an der Mosel gesendet wurden.

Der zarte Italiener Roman zog sich bei seinem Uebergang über die Alpen während des schlechtesten Wetters ein Fieber zu und musste schwer erkrankt in St. Gallen zurückbleiben. Er behielt jedoch trotz alles Widerstrebens seines Collegen Petrus die eine authentische Abschrift des Antiphonariums bei sich zurück. Auch dieses Exemplar wurde, wie das römische, neben dem Altare der Apostel aufgestellt und ebenso Jahrhunderte lang mit der gleichen Ehrfurcht behandelt. Der bekannte P. Lambillotte glaubte, dieses Exemplar noch zu St. Gallen aufbewahrt gefunden zu haben, allein P. Schubiger hat in seinem citirten Werke, pag. 78 not. 6, nachgewiesen, dass das gegenwärtige Exemplar nicht mehr das ursprüngliche aus dem 8. Jahrhunderte sei, und wenn auch im ursprünglichen Einbände, doch dem 12. Jahrhunderte angehöre.

Dieses Antiphonar ist indessen nur seiner Vollständigkeit halber von Werth, denn einzelne Theile desselben finden sich nicht selten in Bibliotheken, ebenso Fragmente als Vorstoss auf Holzdeckeln alter Bücher. Ein anderer Beweis, dass das Antiphonar eine Copie sei, möchte darin zu finden sein, dass der Italiener Guido von Arezzo

schon im ersten Viertel des 11. Jahrhunderts sagt: „Wer möchte nicht den schweren Irrthum und die gefährliche Zwietracht in unserer herrlichen Kirche beweinen, indem wir, wenn wir das göttliche Opfer feiern, gar oft nicht Gott zu loben, sondern mit einander zu streiten scheinen; denn kaum einer stimmt mit dem andern überein; der Lehrer nicht mit den Schülern, der Schüler nicht mit seinem Mitschüler; dadurch ist es geschehen, dass nicht ein Antiphonar, oder wenigstens wenige existiren, sondern es gibt ihrer so viele Antiphonarien als es Lehrer in den verschiedenen Kirchen gibt, und in der Regel spricht man nicht von Gregorianischen, sondern von Antiphonarien des Leo oder Albertus oder irgend eines andern.¹⁾ Wenn damals schon das Gregorianische Antiphonar als verschollen betrachtet wurde, wie sollte es sich im 12. Jahrhundert und bis auf unsere Zeit herab rein erhalten haben?

Der heil. Bonifazius, in Rom erzogen, stiftete Gesangsschulen z. B. i. J. 744 zu Fulda, dann in Eichstätt und Würzburg. Allein mit den Lehrern war auch der Gregorianische Gesang wieder sehr bald verschwunden. Der Diakon Johannes, Biograph Gregors des Grossen²⁾ sagt: „Die Gallier und Allemanen waren unter allen Völkern Europas am allerwenigsten geeigenschaftet, den Gre-

1) Illud quoque quis non defleat, quod tam gravis error est in sancta Ecclesia, tamque periculosa discordia, ut quando divinum officium celebramus, saepe non Deum laudare, sed inter nos certare videamus. Vix denique unus concordat alteri, non magistro discipulus, nec discipulus condiscipulis, unde factum est, ut non iam unum aut saltem pauca, sed tam multa sint antiphonaria, quam multi sunt per singulas ecclesias magistri, vulgoque iam dicitur antiphonarium non Gregorii, sed Leonis aut Alberti, aut cuiuscunque alterius. Guidonis Aretini Regulae musicae de ignoto cantu. Gerbert. Script. eccl. T. II. pag. 35. a.

2) Joannes Diaconus vita St. Gregorii. lib. II. c. 7.

gorianischen Gesang zu fassen. Er meint, es sei ihr Leichtsinne und ihre natürliche Wildheit daran schuld. Die rohen, wie Donner brüllenden Stimmen der Alpenmenschen (*alpina corpora*) wären keiner sanften Modulation fähig, weil die barbarische Wildheit ihrer immer durstigen Kehlen jener Flexionen, die eine zarte Kehle fordern, nicht fähig wären, und zwar in der Art, dass ihre Abscheu erregenden Stimmen nur solche Töne hervorbrächten, die dem Gepolter eines von der Höhe herabrollenden Lastwagens ähnlich wären, so dass sie das Gemüth des Hörers, welches der Gesang hätte erweichen sollen, nur mehr aufregten und durch ihr Getöse verwirrten.“ Wenn wir hiemit vergleichen was Leboeuf über den süßen Gesang der Franken in der halbheidnischen merowingischen Zeit schreibt, so kann man sich ohne weiteren Commentar einen Begriff von der Süßigkeit dieses Gesanges machen. Allein er gefiel den wilden Franken, wie die neue barbarische Zukunftsmusik auch vielen unserer nicht fränkischen Ohren gefällt; darum *de gustibus etc.*

Der Unterschied zwischen italienischem und deutschen Gesang hat sich zwar nach tausend Jahren bedeutend ausgeglichen, indessen liegt doch auch für unsere Zeit in des Joannes Charakteristik manches Wahre.

Ein Hauptübelstand bei den Neumenfiguren, wie schon mehrmals bemerkt, war, dass, obwohl sie zwar im Allgemeinen die verschiedenen Höhen und Tiefen der verschiedenen Noten, ihre Dauer, sowie auch ihre melismatische Verbindung mit einander anzeigten, doch nicht ersehen liessen, um wie viel der eine Ton höher oder tiefer liege als der andere. Eine einfache Linie, auf welche man diese Neumen geschrieben, hätte diesem Uebelstand schon bedeutend abgeholfen, und es wäre kaum zu glauben, dass man nicht längst auf dieses einfache Mittel verfallen wäre, wenn nicht die Neumen nur ein Bild des fortfließenden

Gesanges dargestellt, der ganze Gesang dem Sänger schon längst geläufig gewesen und diese Neumen bloß zur Orientirung, wie die Leitstangen auf einem eingeschnittenen Wege gedient hätten; denn Johann von Muris sagt schon über sie:

„Der Gesang wird durch diese Zeichen nur sehr unvollkommen ausgedrückt, und es kann Keiner denselben für sich allein erlernen, sondern es ist nöthig, dass man ihn von Andern höre und durch lange Uebung sich eigen mache.“¹⁾

So ganz ohne alle Anhaltspunkte waren indessen die Sänger der damaligen Zeit nicht, wie es bei oberflächlicher Betrachtung scheinen möchte, wenn sie nur die damaligen Regeln des Kirchengesanges inne hatten. Allein es war zu Guido's Zeiten, wie häufig noch jetzt; dieser klagt: „Es gibt aber auch häufig Kleriker oder Mönche, welche die liebliche Kunst der Musik nicht kennen oder kennen wollen und was noch schwerer wiegt, dieselbe, wenn sie sie kennen, missbilligen und verabscheuen, und wenn irgend ein Musiker sie über ihren Gesang, welchen sie unrichtig oder ungelenk vortragen, zur Rede stellt, voll Zorn unverschämt auffahren, der Wahrheit nicht die Ehre geben wollen und ihren Irrthum aus allen Kräften vertheidigen.“²⁾

1) Cantus adhuc per signa minus perfecte cognoscitur, nec per se quisquam eum potest addiscere, sed oportet, ut aliunde audiatur, et longo usu discatur. Gerbert. Script. eccl. de Musica etc. Tom. III. pag. 202. b.

2) Sunt etiam plerique Clerici vel monachi, qui artem Musicae iucundissimae neque sciunt, neque scire volunt, et, quod gravius est, scientes refutant et abhorrent, et quod si aliquis musicus eos de cantu, quem vel non rite vel incomposite proferunt, compellat, impudenter irati obstrepunt, nec veritati acquiescere volunt, suumque errorem suo conamine defendunt. Guidon. Aretini tractatus correctorius etc. Gerb. Scriptores T. II. pag. 51.

Es gab nur eine Haupttonart und vier Nebentonarten. In welcher dieser Tonarten die Antiphonen und Responsorien gesungen werden sollten, war dem Sänger aus den geschriebenen sogenannten Tonarien und aus dem Usus bekannt. In welchen Tönen, es waren eigentlich, wie schon Eingangs erwähnt, nur vier, D, E, F, G, die Choralmelodien enden mussten, diese Wissenschaft konnte man bei jedem nur einigermaßen gewandten Sänger voraussetzen, ebenso herrschten Regeln über die Anfänge dieser Choralmelodien, wenn man ihre Endnote wusste.¹⁾ Auch dazu bediente sich, wie Schubiger nachgewiesen hat, der geniale Notker seiner Buchstaben. l. c. pag. 19.

Wusste man die Tonart, so war auch die Lage des Halbtones bestimmt; der Umfang der alten Choralmelodien war, wie wir schon gehört, ebenfalls sehr beschränkt und an bestimmte Regeln gebunden.

Mit tiefer eingehenden Studien und einer tüchtigen Praxis verbunden, war die Neumenschrift für den gelehrten Sänger ausreichend, da sie ihm noch überdies den Vortrag besser bezeichnete, als unsere gegenwärtige Notenschrift. Und das war für diese Sänger auch die Hauptsache. Sie schienen so wenig das Bedürfniss einer geraden Linie gefühlt zu haben, dass sie die Neumen nacheinander fortlaufend oft in so wellenförmig gekrümmten Linien schrieben, dass gar oft durch einen Strich die untere Neumenzeile von dem darüber stehenden Texte getrennt werden musste.

Selbst Notker schrieb alle seine musikalischen Entwürfe z. B. den über das Alleluja de St. Petro et Paulo in acht Zeilen aus freier Hand untereinander, ohne sich

1) D. Oddonis, dialog. de Musica. Gerbert. Script. T. I. pag. 257, 257 b.

2) Engelberti Abb. De Musica, c. 25—30. Gerbert. Scriptores. T. II. pag. 354. b.

auch nur des Griffels zu bedienen, mit welchem man beim Copiren der Bücher die Zeilenlinien in das Pergament riss.

Die blinden Linien, welche die alten Abschreiber zur gleichförmigen Entfernung der Zeilen von einander in ihr Pergament eingruben, scheinen endlich doch Veranlassung gegeben zu haben, um Neumen von derselben Geltung auf ein und dieselbe Linie zu stellen. Jede Zeile, und später auch die Zwischenräume zwischen jeder Zeile, galt für einen Ton des Monochordes, und da die alten Melodien die Octave nur äusserst selten überschritten, waren vier Linien in der Regel vollkommen ausreichend. Das war bereits ein ungeheurer Fortschritt zur Erfindung einer unzweideutigen Notenschrift. Um indessen nicht am Anfange einer jeden Zeile die Buchstaben des Monochordes setzen zu müssen, wählte man einen charakteristischen Ton der musikalischen Scala, nämlich den oberen Halbton, das charakteristische Fa. Um das Lesen noch leichter zu machen, überzog man die blinde Linie des Fa mit rother Menigfarbe. Diese schied von selbst die hohen von den tiefen Tönen, und damit war schon viel gewonnen. Da man nun den Nutzen der einen Linie sogleich einsah, so fügte man eine Quinte höher der rothen noch eine gelbe Parallellinie hinzu, auf welcher natürlich die Neume c, das zweite fa der Aretinischen Leiter stand.

Der berühmte Guido von Arezzo gibt wohl zuerst die Anweisung, mehrere Linien dicht untereinander zu ziehen, auf welche er und in die Räume zwischen denselben seine Noten stellt. „Um bestimmt die Töne leicht von einander zu unterscheiden, setzt man auf einige Linien Buchstaben des Monochordes oder färbt diese Linien mit Farben.“ Guido sagt ferner: er benütze zwei Farben, die gelbe und die rothe. Auf dem Monochord gibt es sieben Buchstaben. Wo du die gelbe Linie siehst, da steht der dritte Buchstabe C, wo du die rothe Linie siehst, da steht der sechste Buch-

stabe F, ob die Farben auf oder zwischen den Linien gezogen sind.¹⁾

Was uns an unser Liniensystem Gewöhnten als von selbst verständlich erscheint, begrüsst Guido als eine glückliche, den neuen unbekannten Gesang begründende Idee, die er oft wiederholend dem Schüler nicht genug einprägen kann. „So viel also Noten auf einer Linie oder in einem Zwischenraume stehen, alle diese tönen gleich, weil, wie die Linie die Einheit der Töne bezeichnet, so bezeugt überall der Buchstabe oder die Farbe die Einheit der Linien und desshalb auch der Töne“ *ibid.*

In den Codices sind gewöhnlich 4 Linien gezogen, und so hätten wir den Anfang unseres Choralliniensystems mit zwei Schlüsseln zugleich. In den Antiphonarien selbst ist häufig die ganze Blattseite mit in das Pergament eingerissenen Quer-Linien bedeckt, die circa $4\frac{1}{2}^{\text{mm}}$ von einander entfernt stehen.

Mit dieser merkwürdigen Erfindung war die Basis der rationellen, selbstständigen Notenlinienschrift gelegt, und mit ihr von nun an eine correkte Verbreitung der Melodien des Kirchengesanges durch die ganze Welt möglich,

1) Ut autem et illud intelligas, quantae lineae vel spatia unum habent sonum; quibuslibet lineis vel spatiis quaedam litterae de monochordo praefiguntur, atque etiam colores superducuntur: unde datur intelligi, quia in toto antiphonario et in omni cantu quantaecumque lineae vel spatia unam eandemque habent litteram vel eundem colorem, ita per omnia similiter sonant, tamquam si omnes in una linea fuissent, quia sicut linea unitatem sonorum, ita per omnia littera vel color unitatem significat linearum. Duos enim colores ponimus, crocum scilicet et rubeum — septem vero sunt litterae monochordi. Ubi cumque ergo videris crocum, ipsa est littera tertia C, et ubi cumque videris minium, ipsa est littera sexta F sive in lineis, sive inter lineas ipsi ducantur colores etc. Regul. music. de ignoto cantu. Gerb. Script. T. II, pag. 35b et 36a.

ohne erst zu den seltenen und theuren Abschriften des Gregorianischen Antiphonars seine Zuflucht nehmen zu müssen.

Die Neumen als Accente waren sehr zart gezogen. Beim Gebrauche im Chor, namentlich bei Nacht ergaben sich desshalb grosse Schwierigkeiten; es bedurfte eines guten Gesichtes, dessen sich nicht Viele rühmen konnten, und namentlich da, wo mehrere aus einem Antiphonar zu singen hatten. Man zeichnete desshalb die Neumen breiter, die Haarstriche voller, und so erwuchs schon im 14. Jahrhunderte eine Neumenschrift, siehe pag. 20, Notenbeispiel 3, welche ihren Charakter von den damaligen gothischen Buchstaben überhaupt nahm und für den Gebrauch im Chore viel geeigneter war als die ursprüngliche zarte Neumenschrift. Die Grundlage aller dieser Noten war indessen doch die ursprüngliche Neumenschrift. Diese bestand aus dem Punkte, der Basis unserer gegenwärtigen ganzen Note. Mit einem Haarstriche nach unten versehen war sie der Vorläufer unserer Halb- und Viertelnoten. Die Neumenschrift besass noch überdiess eigenthümliche Häkchen und S-förmige Züge aus verschiedenartig zusammengeketteten Noten entstanden, wie wir bereits gesehen, Ligaturen genannt, welche über einer Sylbe gesungen werden mussten.

Diese ersten Noten unterscheiden sich nur darin von unsern gegenwärtigen, dass bei jenen der vertikale Schweif am Punkte wieder die Bedeutung der Accente annahm und die Dauer der Noten verlängerte, anstatt wie bei uns verkürzte, wie diess bei unseren Choralnoten noch gegenwärtig der Fall zu sein pflegt. Diese Art zu schreiben findet man durch das ganze 14. Jahrhundert verbreitet.

Da indessen bei den stärker gezogenen Noten die Haarstriche des Schweifes und der Kopf von nahezu gleicher Stärke waren, so kehrte man später wieder zum Haarstriche als Schweif zurück, vergrösserte die Köpfe,

um sie von Weitem sichtbar zu machen, legte noch überdies, um die Köpfe nach Belieben vergrössern zu können, den zum Punkt vergrösserten Rhombus als Notenkopf auf eine Seite und verwandelte ihn in ein Quadrat, das man in unserm Chorale *nota quadriquarta* nannte, speciell als *nota brevis* bezeichnete und mit der alten rhombischen Note, *semibrevis* genannt, wechseln liess. Durch unsern Notker, also in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts, war dem Jubilus im Choralgesang, der freien figurirten und sehr häufig extemporisirenden Sangsweise, dem Ambrosianischen Gesange und seiner Ungebundenheit eine Grenze gesteckt, und der Gesang war gezwungen, sich Note für Note, oder Figur für Figur mit den Sylben des Textes zu bewegen. Durch Guido von Arezzo im ersten Viertel des 11. Jahrhunderts war es möglich geworden, den Gregorianischen Gesang durch allgemein verständliche, nicht zu missdeutende Zeichen zu fixiren und ihn so in voller Gleichförmigkeit durch die ganze katholische Welt zu verbreiten. Neben dieser Reformation des Gregorianischen Kirchengesanges hatte sich im mehr speculativen als fühlenden Norden eine andere Behandlung des Choralgesanges entwickelt, welche Veranlassung zu unserer gegenwärtigen Musik gegeben hat.

So lange das Volk gesungen hat, so lange Männer-, Weiber- und Knabenstimmen miteinander sangen, musste dies, wie schon Aristoteles beweist, in Octaven geschehen, und so lange man sang, hatte man schon eine Art harmonischer Musik. Dazu kam noch, dass man schon in den ältesten Zeiten im Volksleben stets gebrauchte Instrumente besass, welche neben der Octavharmonie auch die Quinte angaben, das einzige Intervall in der gegenwärtig üblichen Scala, das neben der Octave als ein vollkommener Wohlklang betrachtet wird.

Die Sackpfeife oder der Dudelsack, früher unter dem

Landvolke das einzige gebräuchliche Tanzinstrument, spielte, wie bekannt, seine Tanzmelodien über einem stets fort klingenden Grundton, welchen auch zuweilen noch die Quinte begleitete. In einer solchen Sackpfeife befanden sich also eine oder auch zwei Schnarrpfeifen, Bourdons oder auch Stimmer genannt, welche fortwährend, wenn blos ein Bourdon vorhanden war, den Grundton, wenn zwei vorhanden waren, den Grundton und die Quinte mittelst des Windsackes fortklingen liessen, während die Schäferpfeife, welche 6—7 Löcher nebst einem Daumenloch besass, mit der Hand gespielt wurde. Aus diesem allgemein bekannten und gebrauchten Instrumente und dem Clavichorde entstand die Orgel, deren Pfeifenwerk schon im Anfange aus Quintchören zusammengesetzt war. Es hatte die Erfahrung bei den Sackpfeifen und Orgeln gelehrt, dass die eigenthümliche grösste Kraft des ganzen Werkes erst durch Hinzufügung des Quintchores erhalten wird.

Dass also von den Sängern bei ihren Zusammenkünften wohl sehr früh schon versucht worden sei, was man auf der Sackpfeife, der Leyer und der Orgel täglich hörte, auch im Gesange wieder zu geben, lässt sich wohl leicht einsehen, wenn auch der erste Versuch nur der war, dass nach Art der Sackpfeife der eine den Grundton festhielt, während der andere die Choralmelodie darüber sang. Aber auch um Choralmelodien eine Quinte höher vorzutragen, bedurfte es keiner besondern Noten. Die ersten früheren Sänger waren von Kindsbeinen an gewöhnt, die ausgeschriebenen Stimmen höher oder tiefer zu transponiren; eine Choralmelodie in der höheren Quinte oder auch Quarte aus dem Kopfe zu begleiten, machte ihnen nicht die geringste Schwierigkeit, so unausführbar dies unsern an eine bestimmte Accordenfolge gewöhnten Ohren auch scheinen mag. Der verstorbene Hofopernsänger Löhle

führte das öfters aus, ja er hatte seine Kunst so sehr in seiner Gewalt, dass er consequent zur Klavierbegleitung die Melodie einen Viertel- oder halben Ton höher oder tiefer zu singen im Stande war.

Auch in die Kirchen hatte sich diese Neuerung bereits eingeschlichen, und man nannte diese Art, zur Hauptmelodie dieselbe eine Quinte höher oder tiefer zu singen, *supra librum canere*.

Bei der Ungewissheit, in welcher die erste kirchliche Tonschrift oder Neumenschrift nicht besonders geschulte Sänger schon über die Tonhöhe liess, in welcher das Gradual, die Antiphone angestimmt werden sollte, konnte es nicht fehlen, dass, wenn ein Bass- und Tenorsänger zugleich dasselbe Graduale anstimmte, die höhere Stimme auch ein anderes Intervall als die Quinte zufällig traf, und zuletzt versuchsweise absichtlich wählte.

Dass dies geschehen, beweist schon der Name, welchen man diesen ersten harmonischen Versuchen der Sänger gab, in verschiedenen Intervallen zugleich zu singen. Diese Kunst hiess: *ars organandi*. Systematisch zu begründen suchte diese Kunst der flandrische Benedictiner Hucbald im Kloster zu St. Amand, geboren 840, gestorben 930, und ward so der Begründer des harmonischen Gesanges.

Dass eine solche Singweise längst üblich sei, wusste Hucbald sehr wohl; er wollte nur das wilde lose jugendliche Kind der Natur fassen, und es zu einer höheren regelrechten Ausbildung heranziehen. Hucbald gebrauchte in seiner Diaphonie, wie er seine Erfindung nannte, die Quarte und die Quinte, aus beiden ist die Octave zusammengesetzt, sie sind die ersten Intervalle, welche bei der arithmetischen und harmonischen Theilung der Octave entstehen.

Hucbald lehrte auch sein zweistimmiges Organon

verdoppeln, und so entstand ein vierstimmiger Gesang, allerdings für unsere Ohren ein Gräuel. „Bei einer solchen Reihe aufeinanderfolgender Quarten,“ sagt der Gelehrte Gerbert, „meine ich, die Ohren des Musikers werden starr und seine Zähne werden stumpf.“¹⁾ Diese unser Ohr zerreissende und die Zähne stumpf machende Harmonie Hucbalds nennt jedoch ihr Erfinder einen süßen Zusammenklang, der aus einer Vermischung solcher herrlicher Stimmen entstehe; Kiesewetter dagegen war der Ueberzeugung, es sei durchaus unmöglich gewesen, eine solche widernatürliche harmonische Combination wirklich auszuführen; allein wir halten die Menschen des 10. Jahrhunderts für dieselben des 19. Jahrhunderts und vergessen, dass auch unser Ohr an die gegenwärtige Harmonie der Accorde erst gewöhnt werden musste, um zu fühlen, dass die Folge zweier Quinten das Ohr beleidige. Das an unseren harmonischen Accordengebrauch nicht gewöhnte Ohr fühlt diesen Uebelklang selbst in unseren Tagen nicht, und ein ausgezeichnete Musiker gesteht offen: „In meiner Jugend sagte man mir, dass zwei auf einanderfolgende Quinten übel klängen. Ich glaubte das, und erst in der Folge fühlte ich, dass sie recht hatten.“

Den Orientalen, welche nicht an unsere harmonischen Accordcompositionen gewöhnt sind, kommen unsere süssesten Harmonien eben so abscheulich vor.

Als der verstorbene Director v. Gärtner nach Athen berufen wurde, um die dortige Residenz zu bauen, nahm er als Gehilfen einen Chor von Künstlern mit, in welchem sich zugleich ein vortreffliches Quartett von Män-

1) *Rigescent vero non solum aures, sed etiam dentes obstupescunt puto musurgi, dum nil nisi continuas sese insequentes quartas animadverteret.* Gerbert., *De cantu et musica sacra.* Tom II, pag. 112.

nerstimmen zusammen fand. Die Künstler erwarteten mit Recht, die halbgebildeten Griechen durch ihr schönes Gesangsquartett in grosses Erstaunen zu versetzen; allein zu ihrer grossen Enttäuschung fanden die Griechen dies Quartett abscheulich und behaupteten, ihr einstimmiger Nasengesang sei die einzig wahre, schöne Gesangsmusik.

Die für unser Ohr gräuliche Quarten- und Quintenfolge Hucbalds wurde später durch dazwischen gesetzte Einklänge, eine eingeschobene Octave oder Sexte etwas milder und erträglicher, und sie fand in dieser Form in Frankreich sehr viele Nachahmer und Bewunderer, so, dass sogar in den vorzüglichsten Städten Frankreichs Musikschulen für diese Gesangsweise errichtet wurden. In Toulouse stiftete Papst Urban V. 1362 (die Päpste waren durch das feindliche Gebahren der Kaiser, beinahe wie in unsern Tagen, bereits vor 53 Jahren von ihrem Ursitze zu Rom nach Avignon gedrängt) eigene Singmeister für 5 Knaben, welche beim Gottesdienste den Discantus auszuführen hatten, oder, wie man ihn corrumpt in Frankreich nach dem Worte Diskantus nannte: Dechant.

Die Schriftsteller damaliger Zeit nannten diese Weise zu singen en l'orgener et verbloier, oder: dechanter oder quintoier.

Zur selben Zeit suchte man das Hucbaldische Organum mehr zu zieren, indem man die Quartverhältnisse durch einige unvollkommene Consonanzen namentlich Sexten ersetzte, wodurch eine Folge von Sextaccorden entstand, welche bei weitem milder klangen, als die reinen Quarten und Octavgänge.

Die Quarte hatte in harmonischer Beziehung bis zu unserer Zeit, bis auf Vogler, dasselbe Schicksal — die Einen erklärten sie für eine Consonanz, die andern für eine Dissonanz. Den Franzosen war sie dissonirend, den Italienern z. B. Marchettus von Padua consonirend.

Die Franzosen nannten die eben beschriebene Art des Organons „Fauxbordone“, falsum bordonum, weil man im Anfange den Tenor oder den Baryton, eine Stimme zwischen Tenor und Bass, unbeweglich fortsingen liess, wie diess bei der Sackpfeife mit dem Grundton, dem Bourdon oder dem Stimmer geschah.

Wir sehen hier, es war damals wie heute. Die Kirchenmusik nahm an allen den Umwandlungen Theil, welche die Musik überhaupt im Verlaufe der Zeiten erlitt. Neben den Gregorianischen Antiphonen blühten bereits die Anfänge der polyphonen Musik und zwischen beiden lag ein Unterschied, weit grösser als der zwischen unserer Opernmusik und der gemessensten Kirchenmusik; ja Papst Urban V., von französischer Abkunft, in Avignon residirend, stiftete, wie wir so eben gehört, 1362 eine eigene Sängerschule zu Toulouse.

Dass sich auch in diese neue Gesangsweise wieder sehr bald Missbräuche einschlichen, ist bei der Reizbarkeit und der Beweglichkeit der Künstler überhaupt leicht zu begreifen.

Sobald nämlich im Organon des Hucbald, auch wenn er mehrstimmig gesungen wurde, nur Note gegen Note zu stehen kam, bedurfte es weiter keines Zeitmaasses, als dass alle Sänger zugleich anfangen und zugleich aufhörten. Als sich aber der Discantus weiter entwickelte, als man sich an das harmonische Zusammenklingen der grössern Tonintervalle und ihr gemeinsames Fortschreiten mehr gewöhnt hatte, wurde man des alle höhere Freiheit des Tongedankens störenden Fortschreitens der Zusammenklänge in Quinten oder Quarten sehr bald überdrüssig; man musste desshalb trachten, den übrigen Stimmen, welche den Tenor, der immer den Cantus firmus festhielt, begleiten, eine andere Bewegung zu geben. Da man damals von der Bedeutung unseres gegenwärtigen Accordes und der Accordfolge noch keinen Begriff hatte, war es

Aufgabe, einen ganzen musikalischen Satz oder wenigstens seine Theile als selbstständig mit dem Tenor, der den Cantus firmus oder die Chormelodie führte, in den am besten zusammenklingenden Intervallen zu begleiten.

Da durch dieses Bemühen vom 11. bis 12. Jahrhundert jede Stimme immer mehr und mehr selbstständig zu werden anfang, war es oft angezeigt, dass die eine Stimme ruhte, während sich die andern fortbewegten. Da konnten mehrere schon nicht mehr zusammensingen ohne ein Zeitmaas, unter dessen Herrschaft sich jede einzelne Note bewegte. Man hatte seit der Neumen schon Notenzeichen von verschiedener Geltung, die auch in unserm gegenwärtigen römischen Choralgesange, welcher die Gesänge des Accentus behandelt, in der Einleitung gelehrt werden. Hier ist indessen, unserer gegenwärtigen Figuralmusik entgegen, die ungeschwänzte schwarze Note, der vergrösserte Punkt der alten Neumen, kurz, brevis; die geschwänzte Virga der Neumen dagegen, aus welcher unsere Halben- und Viertelnoten entstanden, ist lang, longa. Auch bei den Ligaturen der Neumen, wo z. B. die Clinis aus zwei mit einander verbundenen Noten besteht, war schon ihrer metrischen Natur halber die eine Note lang, die andere dagegen kurz.

Franco von Köln, im ersten Viertheile des 13. Jahrhunderts wirkend, gibt uns zuerst eine classische Abhandlung über die neue Musik, welche mittelst genauer, an und für sich und in Hinsicht auf ihre Dauer genau gegeneinander abgemessenen Noten polyphonisch ausgeführt wurde, und welche deshalb Mensuralmusik: musica mensuralis genannt wurde.

Wir haben gesehen, wie aus den Neumen, die in unseren Cantionalen noch heut zu Tage gebräuchlichen Choralnoten hervorgingen, die man Longa, Brevis und Semibrevis nennt.

Die Semibrevis war der gewöhnliche im grossen Maass-

stabe ausgeführte Punkt, einen Rhombus im Umfange darstellend. Man legte nun den Rhombus auf eine Seite, so dass ein vollständiges Quadrat daraus entstand, welches Quadrat als Note in Bezug auf ihren Werth Brevis genannt wurde. In unserer heutigen Musik ist die Semibrevis unsere ganze Note, und die Brevis im gegenwärtigen *a la breve* Takte unsere doppelt soviel geltende rectanguläre Choralnote. Die Semibrevis wurde als Einheit des Takts angenommen, *mensura temporis* oder auch *blotempus*, auch Schlag oder Niederschlag genannt, der immer in gleicher Zeit erfolgte; das geschwindere *tempus* wurde durch die relativ kürzere Werthgebung der Noten während desselben unveränderten Zeitmaasses bewirkt; denn die alten Musiker hatten bis zum letzten Viertel des vergangenen Jahrhunderts bei ihrem Taktgeben nur einen einzigen Schlag, den Niederschlag.

Nach dieser Brevis wurden die längeren und kürzeren Noten gemessen und zwar nach dem vorangesetzten Taktzeichen. Da die Zahl drei, als Zahl der Dreieinigkeit, unsern Vorfahren schon deshalb eine hohe Bedeutung hatte, so war die erste und vorzüglichste Mensur die dreitheilige. Franco von Köln, im 13. Jahrhundert lebend, sagt: „Die Dreizahl ist unter den Zahlen die vollkommenste deshalb, weil sie ihren Namen von der höchsten Dreieinigkeit, welche die wahre und höchste Vollkommenheit ist, angenommen hat.“¹⁾

Jean de Muris, der im 14. Jahrhundert lebte, erklärt ausdrücklich: „Die Musik nimmt ihren Ursprung in der Dreizahl, welche Dreizahl mit sich selbst multiplicirt, neun erzeugt, in welcher Neunzahl jede Zahl enthalten ist.“²⁾

1) Est enim ternarius numerus inter numeros perfectissimus pro eo, quod a summa Trinitate, quae vera est summa perfectio, nomen assumpsit. Gerb. Script. T. III, pag. 4 a.

2) Musica ergo a numero ternario sumit ortum, qui ternarius

Man theilte also desshalb die Brevis in drei Semibreves und nannte den Takt oder das Tempus: Tempus perfectum, das am Anfange gewöhnlich durch einen grossen Kreis bezeichnet wurde. Wir hätten so unsern $\frac{3}{1}$ Takt. Durch den sogenannten Modus wurde auch die nächst lange Note, die Longa, im Werth nun aus 3 Brevibus angenommen, und die Maxima, die Note von längster Dauer, wieder aus 3 longis zusammengesetzt gemessen und gesungen.

Im tempus imperfectum, welches natürlich auch das vorherrschende blieb, galt die Brevis nur 2 Semibreves. Zwei Breves machten eine Longa, und zwei Longa machten eine Maxima. Als Taktzeichen wurde hier ein halber Kreis vorausgesetzt, (wie bei unserm à la breve Takt) der wenn er manchmal vertikal durchstrichen erscheint, wie der ganze Kreis, oder nach der linken Seite gewendet, auftritt, anzeigt, dass alle Noten die Hälfte ihres Werthes verlieren, das tempo also doppelt so geschwind wird.

Wollte man im Laufe der Komposition die Brevis statt dreitheilig zweitheilig machen, so wurde sie mit Tinte ausgefüllt oder geschwärzt.

Unsere ganze Note, die Semibrevis, wurde unten mit einem Viertelstriche versehen, dann hiess sie Minima; wurde der Kopf schwarz gemacht, also unserer gegenwärtigen Viertelnote ähnlich, so hiess sie Semiminima, die schwarze Note nach unten mit einem Striche zur Rechten fusa, mit zwei Strichen unserer Sechzehntelnoten Semifusa.

Auch die Semibrevis konnte dreizeitig gemessen werden, so dass eine solche Semibrevis drei Minimae galt; dieses zeigte die Prolatio an, ein Punkt, den man in das Zeichen des Tempus setzte. Auch der Punkt hatte mehrere Namen und Bedeutungen. Das punctum additionis haben

in se ductus novem generat, sub quo novenario quodammodo omnis numerus continetur, cum ultra novem semper fiat reditus ad unitatem. Joann. de Muris musica practica. lib. 2. Gerb. Script. T. III, p. 293 b.

wir noch gegenwärtig in unserem Punkte erhalten. Das punctum divisionis und punctum alterationis gehört der alten Mensural-Musik an. Der Werth der Brevis verwandelt sich auch durch die ihr nachfolgenden Noten, ob sie nämlich dreizeitig oder zweizeitig gemessen werden soll; dabei wendete man schon unsere Triolen an und wenn im tempus imperfectum der Gesang in einen dreitheiligen Takt $\frac{3}{2}$ übergehen sollte, so pflegte man die weissen Noten mit Tinte auszufüllen oder zu schwärzen, was man hemiola Proportio hiess.

Wenn mehrere Noten über einer Sylbe gesungen wurden, so wurde die Maxima, Longa, Brevis und Semibrevis mit einander verbunden nach Form der Ligaturen in den Neumen. Ueber den Werth der einzelnen miteinander verbundenen Noten hatte man eine Menge, wenigstens zehn Hauptregeln, welche die Anfangsnote, die Mittelnoten und die Endnote betrafen, z. B. in Versen
Die erste ohne Schweif ist lang bei absteigender zweiten,
Die erste ohne Schweif ist kurz bei aufsteigender zweiten.
u. s. w.¹⁾

So hatte zuletzt die musikalische Notenschrift eine Vollendung erhalten, die immer bewundernswerther wird, je tiefer man sich in ihren so reich verzweigten labyrinthischen Organismus hineinarbeitet. Der Tonsetzer hatte hiemit Mittel erhalten, nicht nur seine musikalischen Gedanken in allen ihren wechselnden Schattirungen zu Papier zu bringen, sondern noch überdiess mehrere voneinander verschiedene musikalische Gedanken in gesetzmässiger Freiheit zu verbinden. Ich muss hier wieder bemerken, dass die damalige Zeit von dem, was wir gegenwärtig Accord nennen, und von den gegenwärtig entwickelten Gesetzen ihrer Folge nacheinander keinen Begriff hatte.

1) Prima carens cauda longa est pendente secunda,

Prima carens cauda brevis est scandente secunda;

Daher machen diese Compositionen auf bloß an unsere modernen Accorde und ihre Folge gewöhnten Ohren einen fremdartigen, und auf viele einen nichts weniger als angenehmen Eindruck.

Wie wir schon bemerkt, die ersten polyphonen Versuche waren Compositionen über weltliche Melodien, welche der Tenor festhielt, woher der Name Tenor; „denn der Tenor nimmt seinen Namen vom Festhalten, und festhalten muss er die ganze Melodie des Gesanges, dessen einen Theil er ausmacht, damit dieser Gesang nicht aus seinem Tone in einen anderen ausschweife“¹⁾, heisst es noch in einer Chorallehre am Anfange des 16. Jahrhunderts. Der Tenor führte demnach bei diesen ersten polyphonen Experimenten gewöhnlich eine weltliche Melodie, über welche man in höheren oder tieferen consonirenden Intervallen andere Melodien, oft mit geistlichem Text verband. Daher findet man in diesen ersten Compositionen oft ein wunderliches Gemisch von weltlichen und geistlichen Texten vereinigt, dass diese ersten Versuche mehr Scherz als Ernst zu sein scheinen. Man nannte diese Art, dem Tenor andere Cantilenen gegenüberzusetzen, Contrapunktiren, und Bacheus sagt: „Der Contrapunkt ist gleichsam der einträchtliche Zusammenklang einander entgegengesetzter Stimmen, durch die Kunst beglaubigt.“²⁾

Man benannte diese höher und tiefer liegenden Melodien nach den verschiedenen Scalen, Moden oder Tonarten, in welchen sie sich bewegten, so dass nicht selten Melodien verschiedener Scalen oder Tonarten miteinander verbunden werden mussten. Es ist dies der eigentliche

1) Tenor a tenendo nomen sibi vindicat. Tenere enim debet totam cantus melodiam cui adjudicatur, et ne is ex suo tono in alium evagetur.

2) Contrapunctus est quasi contraposis vocibus concors concentus, arte probatus. Ornithoparchi Micrologus. K. III. b.

sogenannte Contrapunkt. Wie wir gesehen, verdanken wir diese entwickelte, kunstvolle Gabe des Contrapunktes dem scharfsinnigen, mehr grübelnden als fühlenden Norden, und namentlich den Niederländern.

Es war Wilhelm Dufay zu Chimay im Hennegau, geboren 1380, der als der erste Contrapunktist in der Geschichte der Musik glänzt. Das weltliche Experiment des ausgebildeten vierstimmigen Satzes, dessen ganz neue Art und Wirkung die damalige musikalische Welt in nicht geringes Erstaunen versetzte, wurde nun auch von den Niederlanden aus an die Höfe aller civilisirten Länder und in ihre Kirchen verpflanzt.

Zur polyphonisch-contrapunktistischen Bearbeitung irgend eines melodischen Gedankens hatte man eine lange, lange Zeit am liebsten weltliche Lieder gewählt, weil sie allbekannt, dem Gehöre leichter fasslich, und die neue Kunst in ihrem ganzen organischen, gewaltigen Baue so recht eigentlich durchsichtig hervortreten liessen. Es war hier, wie auch noch bis in unsere späte Zeit herauf, nicht Verlangen des Künstlers: zu seinen contrapunktistischen Arbeiten ein Thema selbst zu erfinden, sondern über einem vorhandenen bekannten Thema sein eigentliches Kunstwerk aufzubauen, und da waren es wieder mehr die Töne als die Worte des Textes, auf welche man sein Hauptaugenmerk richtete; ja man freute sich in ächt niederländischer Weise sogar in Kirchencompositionen die heterogensten Wortphrasen durcheinander und übereinander singen zu lassen.

Ein französisches Lied, das damals die ganze gebildete und ungebildete Welt sang, *Omme armé*, wurde von unserm Dufay als Thema zu einer polyphonen Messe benützt, und nach ihm durch Palestrina herab bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts zu demselben Zweck gebraucht, bis zu dem Kapellmeister an der Kirche St. Apollinare

in Rom, Giac. Carissimi als dem letzten, der über dasselbe Lied eine zwölfstimmige Messe componirt hat.

Aber selbst in Messen, in welchen durchaus der geistliche Text beibehalten wurde, hatte man die verschiedensten geistlichen Texte durcheinander gesungen und in den Messen unseres Dufay findet man *Beatus es, crucifixus etiam pro nobis, Maria u. dgl.* durcheinander.

Dieser Dufay war sogar Tenorist in der päpstlichen Kapelle bis 1432, welche Kapelle auch noch mehrere Messen von demselben Künstler besitzt. Allein das singende, führende und ästhetische Italien sträubte sich trotzdem lange gegen eine Kunst, die vor allem den freien Gesang in Fesseln schlug, und nur von eingeweihten Ohren so recht genossen werden konnte.

Aus Dufay's Schule gingen alle folgenden Koryphäen der neuen niederländischen Kunst, wie man den Contrapunkt nannte, hervor. Einer der glänzendsten war der Niederländer Ockenheim bis etwa 1480, Josquin de Pres bis 1520, Willaert bis 1560.

Der polyphone Gesang hatte natürlich auch eine grosse Veränderung im Sängersonale zur Folge.

Der Gregorianische Choral war für Männerstimmen bestimmt. Weiberstimmen wurden nicht geduldet und alles Weibliche und Weibliche in Männerstimmen fand strengen Tadel. Der heil. Ambrosius gebietet: „Die Stimme selbst sei voll, männlich an Kraft; in ihr erklinge nichts Weibisches.“ Die Cisterzienser Mönche warfen denen von Cluny vor: jene dünnen, unmännlichen Stimmen, die ihr fein, graziös nennt, und mit Süssholzsaft und kostbaren Electuarien geschmeidig erhaltet: was sind sie anders, als Ohrenkitzel gegen das Verbot unserer Ordensregel? ¹⁾

1) *Illae tennulae et eviratae voces, quas vos graciles vocatis, et succo liquericii et sumtuosis electuariis acuire soletis, quid sunt,*

Noch im 15. Jahrhunderte verboten die Statuten der Pariserkirche, Discantstimmen zum Choralsingen zu gebrauchen, ausgenommen man lasse ihn von Knaben der Uebung halber singen, ja sogar die Nachahmung von hohen Stimmen, der sogenannte Falsett, war in manchen Klöstern verboten.

Nun, nachdem die Polyphonie im Kirchengesange Platz gewonnen hatte, war man dieser früher verbotenen Stimmen benöthigt; sie waren unerlässlich. Man musste Knaben, Frauen, je nach Umständen Falsettisten, und zuletzt Castraten verwenden. Der Tenor verlor sehr bald seine leitende, herrschende Stimme, sie wurde ihm nämlich von der höchsten Stimme, dem sonst verbotenen Discant, abgenommen.

In dieser verhängnissvollen Zeit begann eine merkwürdige Revolution in den Anschauungen, Gefühlen und Liebhabereien der Welt sich immer mehr auszubreiten, welche von Italien und zwar zuerst von Florenz ausging. Nach der Eroberung von Constantinopel durch die Türken Ende Mai's 1453 waren bekanntlich aus der eroberten Hauptstadt viele Griechen, und unter ihnen viele gelehrte Griechen, z. B. Laskaris, Bessarion etc., nach Italien geflohen, welche den sinnlich geistreichen Italienern in den altgriechischen Dichtern, Oratoren und Philosophen eine neue Welt der sinnlichen Begeisterung, der ästhetischen Sinnlichkeit eröffneten. Der durch sein Geld Florenz beherrschende Cosmo de Medici unterstützte planvoll die neue Mode, für die antike Welt zu schwärmen, mit dem kräftigsten aller Einwirkungsmittel, mit seinem Reichtume. In seinem Sohne Lorenzo ging der Kaufmann völlig in einen Fürsten über. An ihn reihen sich andere

nisi oblectamenta aurium contra regulae interdictum. Gerbert: De cantu et musica sacra T. I, p. 318.

berühmte Familien, welche sich vom bürgerlichen Stande zu regierenden Herren emporgeschwungen. Sie fanden sich als Herrscher in einer etwas ähnlichen Situation, wie der gegenwärtige König von Italien als neugebackener Herrscher den altgeweihten Thronen des Papstes und der deutschen Kaiser als rechtmässigen Herrn der Lombardei gegenüber.

Die Basis des Rechtes, auf welche sich Beider Herrschaft stützte, das Christenthum nämlich musste desshalb untergraben und auf die Ruinen desselben das neu erweckte Heidenthum gepflanzt werden. Man vergass und verkannte über der sinnlichen Aussenseite die tiefe innere Grösse der antiken Literatur und gewahrte in dieser sinnlichen Aussenseite das beste Mittel, das übersinnliche Christenthum aus allen Kräften zu bekriegen. Grösstentheils nur der Cultus der Sünde, und namentlich der Sünde der Heiden, wie sie der Apostel nennt, wurde wieder in dem früher christlichen Staate gefeiert. Neben dem thierischen Todsünder Angelus Politianus Beccadelli u. a., bewegten sich auch bessere Individuen, wie z. B. der wirklich um das classische Latein verdiente Laurentius Valla, dann Mannelli, Macchiavelli, Riccoli etc.

Mit der Erweckung des antiken Heidenthums, das den gewaltigen Kampf mit der Religion des Kreuzes unternahm, beginnt das Zeitalter der sogenannten Renaissance. In diesem Zeitalter der Renaissance stand neben dem Cultus aller übrigen Götter und Dämonen der Cultus der Aphrodite oben an, und für die Demuth der heil. Gottesmutter schlugen unter der gebildeten Welt nur mehr christliche Herzen höchstens in einigen wenigen Klöstern. Dem Cultus der Venus und der „gesunden Sinnlichkeit“ schloss sich natürlich ganz wie in unsern Tagen der heidnische Cultus des Genies an. Neben den grössten Ge-

lehrten der damaligen Zeit der Renaissance, den berühmten Dichtern, die meistens wie zu allen Zeiten frivol und zu allem bereit waren, was ihrer Eitelkeit fröhnte und ihr Haupt mit Lorbeer schmücken wollte, hatte schon Lor. de Medici natürlich auch die damals berühmtesten Musiker aus den Niederlanden verschrieben.

Die Nachfolger Dufay's, Josquin de Pres, Obrecht, Alex. Agricola, Heinr. Isaac waren am prachtliebenden und kunstliebenden Hofe zu Florenz versammelt, und auch die fürstlichen Herrscher von Ferrara, die Este, liessen sich von dem zum Fürsten emporgestiegenen Kaufmanne in Florenz nicht in den Schatten stellen. Namentlich war es Hercules von Ferrara, welcher seinen Hof zu einem Rivalen des florentinischen umzuschaffen suchte. Schon der Name Hercules zeigt, dass sich auch hier das elegante Heidenthum Sitz und Stimme verschafft hatte. Der erste der Triumphe des neuen sogenannten Humanismus im Dienste der Venus über alles Heilige, vor welchem man bisher sich gebeugt, war ganz wie in unserer gegenwärtigen Zeit, der Sieg über das Heiligthum der Ehe. Gerade an diesem Hofe der Este folgten Ehebruch, Vergiftung u. s. w. Schlag auf Schlag, und unser Hercules von Ferrara war eben im Begriffe, von seiner Frau vergiftet zu werden, als er ihr zuvorkam und sie vergiftete. Hercules starb 1505. Vier Jahre später reiste Luther nach Rom, eilf Jahre darnach starb Raphael, fünf Jahre später im Jahre 1525 wurde Palestrina zu Präneste geboren; zwei Jahre darauf, 1527, wurde auf Kaiser Karls V. Veranlassung Rom von des Kaisers Truppen erobert. Wie gegenwärtig in Preussen jubelten die lutherischen Landsknechte: Nach Rom, nach Rom! Das Wüthen derselben in Rom war schrecklich. Alle Kirchen wurden geplündert, entweiht, die Schweizergarde des Papstes am Grabe des heil. Apostels Petrus erschlagen. Wie es mit der Kirchenmusik in

diesem Jahrhundert beschaffen sein musste, lässt sich ohne weitere Erläuterung wohl begreifen.

Auch in die heil. Malerei hatte sich der Geist des heidnischen Cultus der Aphrodite eingeschlichen und lockende Gestalten, leichtfertige, üppige Weiber, ja selbst Maitressen wurden als Heilige und Bilder der Unbefleckten mit allem Zauber des Pinsels dargestellt. Wir erinnern hier zugleich an Correggio, gestorben 1534, Parmegiano und selbst Titian.

Bei solchen Zuständen diente natürlich auch die Musik nur zur Erhöhung aller aufgetriebenen Sinnesreize der antiken Welt, und auch in der heil. Musik machte sich der allezeit willige Geist der Künstler mit seinem berechnenden Servilismus breit. So schrieb Josquin de Près eine noch im Drucke vorhandene Messe, in welcher im Gloria, wenn ich nicht irre, die eine Stimme ohne Unterbrechung singt: Vivat Hercules Ferrariae Dux.

Die geistliche Composition war hier zur frivolen geistreichen Spielerei geworden.

Nur in Rom, in der sixtinischen Kapelle, herrschte noch die ursprüngliche Würde und Kunst des Gesanges.

Spanische, französische und niederländische Musiker entfalteten da ihre grossartige Thätigkeit, und die berühmteste Schule des Contrapunktes unter dem Burgunder Claud. Goudimel blühte zur selben Zeit. Sechszehn Jahre alt, kam im Jahre 1540 der grosse Giovanni Pierluigi da Palestrina in diese Schule, welche neben unserm Palestrina auch den grossen Nanini, Mitschüler Palestrina's, G. Bettini etc. der Welt erzog.

Wie sich die Pflege der zartesten Kunst des Friedens in einem solchen Zeitalter erhalten konnte, ist allerdings ein historisches Räthsel. Kaiser Karl V., der sich Mailands bemächtigt hatte, bekriegte den Papst Clemens VII. In Rom selbst musste sich der Papst vor den Colonnas in

die Engelsburg flüchten. Er wurde bald des Aufruhrs Meister; allein die kaiserliche Armee, dem Aufrufe Ulrichs von Hutten folgend: „nicht gegen die Türken, sondern gegen den Papst wollen wir zu Felde ziehen,“ zog gegen Rom, erstürmte die Mauern, mehr als 6000 Römer fielen, und am 6. Mai 1527, drei Jahre nach Palestrinas Geburt, wurde Rom erobert und geplündert. Die Reformation war in Deutschland und in der Schweiz in vollem Gange. 1535 wurde in Genf der Katholicismus vernichtet, dagegen im Jahre 1538 den 2. October der grösste aller Reformatoren, der heil. Carolus Borromäus, geboren; 1540 kam der grosse Palestrina, 16 Jahre alt, in Goudimels Schule nach Rom und Orlando di Lasso wurde 1541 Kapellmeister bei St. Giovanni im Lateran. Auf Kaiser Karls Wunsch eröffnete Papst Paul III. das Concil in Trient am 13. Dezember 1545. Ein Jahr darauf starb zwar Luther, nämlich am 18. Februar 1546; allein jetzt erst ging der Same seines Werkes blutig über Deutschland auf.

Wie es mit der Kirchenmusik überhaupt in Italien gestanden, lässt sich ohne weitere Erläuterung denken. Alle möglichen Extravaganzen hatten beinahe alles Heilige verscheucht; alle weltlichen Instrumente bliesen und tobten in den Kirchen; weltliche Motetten hatten beinahe den heiligen Text verdrängt. Als Schutzgeist trat auch hier der heilige Carolus Borromäus auf, wenn auch nur in seiner Diöcese. Im ersten Mailänder Concil bestimmte er: „Nur die Orgel finde in den Kirchen Platz, Pfeifen, Hörner und die übrigen musikalischen Instrumente sollen ausgeschlossen bleiben.“¹⁾ Ferner verordnete er: „Dass von der Orgel ja nicht andere Gesänge begleitet würden, als solche,

1) Organo tantum in ecclesia locus sit, tibae, cornua et reliqua musica instrumenta excludantur. T. XV. Conc. ed. Labb. pag. 296.

welche zur heil. Handlung passen, dass ferner noch viel weniger profane oder zum Scherze dienende Instrumente der Orgel beigelegt werden.“¹⁾

Mit der Vervollkommnung der Orgeln hatte sich auch das Spiel derselben vervollkommnet, und dieses reichere polyphonisch entwickelte Orgelspiel wirkte auch auf die Figuralmusik zurück. Das Tempo wurde rascher, und achtel, sechszehntel und zweiunddreissigstel Noten traten von nun an sehr häufig auf. Die Orgelspieler waren es, was man bisher ganz übersah, welche die eigentliche Fuge in die Figural- oder Mensuralmusik einführten.

Diese Fuge, auf der Orgel von grossartiger Wirkung und beinahe in jedem Tempo ausführbar, gab den spielenden Künstlern, sobald sie dem Fugensatz Texte unterlegten, eine gute Veranlassung, im Kirchengesang ein gräuliches Durcheinander hervorzubringen. Rota beschreibt nach Cressolius die Wirkung solcher fugirter Sätze auf sein Ohr recht plastisch: „dass er, als er zu Rom verweilte, zur Bewunderung Vieler, Gesänge gehört habe, welche von jeder Erbaulichkeit leer, bloss zum Kitzel der Ohren componirt waren. Wie ist es möglich, dass mit der Majestät göttlicher Worte jene leichtfertigen Jagdstückchen übereinstimmen, in denen, während zwei singen, der eine vorausspringt wie ein Häschen, während der Jäger in gleichem Schritte nachfolgt; jener entwischt und entflieht, dieser eilt von hinten herbei und strengt alle Kraft an, ihn endlich zu erwischen.“²⁾ Eine andere Beschreibung der Wir-

1) Ne cum sono organi proferantur cantus, qui ad officium, quod agitur, non spectent, ne dum profani aut ludicri, nec alia instrumenta praeter ipsum organum addetur. T. XV, pag. 295. Concil. ed Labb. pag. 295.

2) Cum Roma versaretur se multorum admiratione audivisse musicales cantus ad aurium solummodo voluptatem compositos ac devotione omnino vacuos. Qui fieri potest, ut cum divinorum ver-

kung dieser Fugen gibt uns Cyrillus Franchi 1549, wenn er sagt: „die Musiker setzen alle ihre Seligkeit darein, dass die Sänger an Fugen gewöhnt werden. In derselben Zeit, in welcher der Eine Sanctus singt, sagt der Andere Sabaoth, der Andere gloria tua mit einem Geheul, Geblöck, einer Gurglerei, die mehr an Katzen im Jänner, als an Blumen des Maies erinnert.¹⁾ Schon das neue Concilium in Trient im Jahre 1562 deliberirte wegen Abstellung der häufigen Missbräuche in der Kirchenmusik, und drei Jahre später, 1565, ging Papst Pius IV. wirklich an's Werk und setzte eine Commission von 8 Cardinälen und 8 Kapellmeistern zusammen, um alles Weltliche, alle Compositionen weltlicher Texte aus der Kirche zu verbannen, und die Kirchenmusik so einzurichten, dass jedes Wort des heiligen Textes in der richtigen Folge klar und rein vernommen werden konnte. Die Contrapunktisten erklärten natürlich die letztere Aufgabe für unlösbar, bis endlich unserm Palestrina aufgetragen wurde, die Lösung der Aufgabe zu versuchen. Der grosse Tonsetzer componirte anstatt einer — drei sechsstimmige Messen, von welchen eine vorzügliche Begeisterung erregte. Er nannte sie zur Erinnerung an seinen ehemaligen Gönner Cervini, der als Papst Marcellus II. 1555 leider nur 21 Tage im März regierte: Missa Papae Marcelli. Seit dieser Zeit ist die polyphone Gesangsmusik bis zu unserer Zeit herauf autorisirt, die

borum majestate cohaereant venatica illa diverticula, cum duo ita canunt, ut unus praebeat quasi lepusculus, tum venator paribus sequatur vestigiis, elabatur ille et fugiat, hic avolet a tergo et captare contendat.

1) Pongono oggi i musici tutta la loro beatitudine in fare, che il cantore sia bene astretto alla fuga; e que nel medesimo tempo, che uno dice Sanctus, dica l'altro Sabaoth, e l'altro Gloria tua, con alcuni urli, mugiti, gargarismi, che sembrano più gatti di Gennajo, che fiori di Maggio. Rodota commentar. in epist. encycl. Benedicti XIV, pag. 84.

Herrschaft und Würde des eigentlichen Cantus planus dagegen zu Grabe getragen worden.

Am 4. Dezember 1563 hielt das Tridentinische Concil seine letzte Sitzung. 1565 starb Pius IV.; ihm folgte Pius V., welcher nach dem Schlusse des Tridentinischen Conciliums das Missale Romanum, wie wir es noch besitzen, und unter anderm auch das Graduale durch den Druck veröffentlichte, das noch gegenwärtig seine Gültigkeit besitzt.

Die Kunst des polyphonen Satzes hatte sich nun auch in Italien vollkommen eingebürgert, namentlich in Venedig und Neapel, und da die musikalischen Schöpfungen der Italiener, wie der italienische Himmel, auch in den strengsten contrapunktischen Combinationen bei aller Tiefe milder und weicher waren, als die immer etwas starren Compositionen der Niederlande, so machten sie die Niederländer bald vergessen. Der letzte grosse Tondichter derselben war Orlandus Lassus, geboren 1520, Palestrinas Zeitgenosse und Rival; er war um vier Jahre älter und mit 21 Jahren Capellmeister an St. Giovanni in Laterano, gestorben zu München am 14. Juni 1594, im selben Jahre mit Palestrina.

Lassus, der Mozart seiner Zeit, hatte die ganze gebildete Welt mit seinem Rufe erfüllt; allein bald nach seinem Tode kam der ganze Styl à la Palestrina in Vergessenheit, einer neuen Epoche in der musikalischen Entwicklung Italiens weichend.

Wir haben hier den auch heut zu Tage gesetzlich geltenden Choral der katholischen Kirche neben der polyphonen Gesangsmusik, der Musica mensuralis, welche indessen dem Cantus planus bald die Palme streitig machte. Diese Musica mensuralis war nicht durch die Kirche autorisirt, aber durch den Usus der päpstlichen Kapelle geheiligt.

Die Musica mensuralis ist allerdings aus dem Cantus planus der Choräle hervorgegangen, hat sich aber in einer

von der Chormusik sehr verschiedenen Art entwickelt, was bisher immer übersehen worden ist.

Der Cantus planus ist rein melodisch, das heisst: er besteht aus nach einander folgenden Tonstufen, die sich bloß auf sich selbst, nicht auf einen dazu wissentlich oder unwissentlich gedachten harmonischen Grundton beziehen.

Die ersten Melodien überschritten eine Entfernung von 4 Tonstufen nicht leicht. Diese Tonstufen wurden unter sich zu einem Ganzen erhoben durch die Lage des halben Tones, der jedem Tongevierte sein eigenthümlich Charakteristisches gab, und als man den Umfang der Melodie erweiterte und die sogenannte Octave erreichte, betrachtete man die Octave mit den dazwischen liegenden Tönen als eine Zusammensetzung aus einem Tetrachorde und einem Pentachorde, einer Quarte und einer Quinte. Wir haben bei dem Heptachorde der Griechen schon gesehen, dass in ihren vereinigten zwei Tetrachorden immer, bekannten Bewegungsgesetzen gemäss, zwei ganze Töne mit einem Halbton verbunden waren, nämlich $\widehat{H} \widehat{c} \widehat{d} \widehat{e} \widehat{f} \widehat{g} \widehat{a} \widehat{h}$. Die Griechen stockten hier bei a und getrauten sich nicht in's h hinüber zu gehen, weil sie hier drei ganze Töne nacheinander gehabt hätten, und das h das Ohr desshalb in eine ganz andere Tonleiter geführt haben würde. Schon zur Zeit des Guido von Arezzo wurde die griechische Scala nach unten und oben verlängert (die Griechen hatten schon zu ihrem h das a als einen neu hinzugekommenen Ton (Proslambanomenos) gefügt und zu Guido's Zeit ging man noch tiefer in das nächste G. Am oberen Ende dieser Tonleiter hätte man gern, wie schon bemerkt, zum a noch die Octave h hinzugefügt; allein drei ganze Töne liessen sich nicht gut zusammensingen, und man musste desshalb diese drei Töne durch einen Halbton unterbrechen um ein reines Tetrachord zu erhalten. Man schob also zwischen das a und h einen neuen Halbton ein, den man B nannte.

Das alte h nämlich auf die Linie des Notensystems gestellt, erschien unten geschlossen, und konnte so als ein B quadratum angenommen werden; das neue B hingegen hiess seiner Gestalt gemäss b rotundum. Guido'sche Scala hiess also: G A H $\widehat{c}$ d $\widehat{e}$ f g $\widehat{a}$ b und $\widehat{h}$ c d e f g aa bb hh cc dd ee.

Um diese Töne in Beziehung auf ihre Höhe zu unterscheiden, wurden die ersten sieben Töne A bis G Graves, die zweiten sieben Töne a bis g acutae, und die letzten 5 von aa bis ee superacutae genannt.

Das tiefe G ursprünglich ein griechisches Gamma hatte man als einen neuen Zusatz subgravis genannt. Die 21 Töne der Scala wurden gewöhnlich übereinander auf die Sprossen und zwischen den Sprossen einer gezeichneten Leiter (Scala) gestellt. Das H hiess wegen seines harten Tones oder seiner eckigen Gestalt b durum, das runde b hiess b molle, weil es, gesetzt, den Tritonus aufhob, und so das widernatürliche Fortschreiten der Scalatöne in ein weiches, angenehmes verwandelte.

Es ist nämlich gegen das musikalische Gefühl, und desshalb auch überaus schwer, durch drei ganze Töne oder den sogenannten Tritonus eine sogenannte harte Quart fh und eine sogenannte falsche Quint e b zu springen. Das h wurde desshalb durch Guido in ein b erniedrigt, und das b wurde weggenommen, wenn man in's e herab springen soll. Der Choral, oder die Musica plana, kennt nur diess einzige Erniedrigungszeichen, das, da man seinen Gebrauch mit den ersten Elementen der Singkunst lernte, auch Anfangs gar nicht geschrieben wurde. Da ist nun sehr häufig in den neuesten Zeiten die Behauptung aufgestellt worden: weil die alten Choralisten das b gesungen hatten, wo es nicht vorgezeichnet war, so sei es höchst wahrscheinlich, dass die alten Sänger auch unsere Erhöhungszeichen, unsere Kreuze da gesungen hätten, wo

sie nach unserm harmonischen Gefühle hingehörten, obgleich sie nicht vorgezeichnet wurden.

Diese Behauptung ist, wie wir sogleich zeigen werden, was den Choral betrifft, durchaus irrthümlich. Die Choralmelodie ist eine melodische Formel, und ihr Charakter ruht in der Lage der beiden Halbtöne zu einander. Sobald wir den Halbton an eine andere Stelle legen, ist der ganze Charakter der Choralmelodie verwischt; sobald wir z. B. am Schlusse den vorletzten Ton zum Leitton erhöhen, haben wir eine *dur* oder *moll* Scala unserer *Musica mensuralis* und der ganze Charakter dieser Choralmelodie ist verwischt. Es gehört ein durch unsere Accordmusik ganz verwöhntes Ohr dazu, um den Unterschied zwischen einer reinen Choraltonart und unseren 2 harmonischen Tonarten *dur* und *moll* nicht zu fühlen. Das *b rotundum* weit entfernt ein Leitton zu sein, ist vielmehr ein Erniedrigungszeichen, welches den Leitton als solchen vernichtet.

Diess *b rotundum* gebrauchte man dann auch später, um den einen Kirchenton auch auf dem Liniensystem in einen andern zu transponiren. Das *b* wurde von nun an gebraucht, um auch das *e* zu erniedrigen und in „*es*“ zu verwandeln, in dieser Weise entstand die *Scala ficta*, *musica ficta*.

Spräche auch nicht die Natur der Sache und das unverwöhnte musikalische Ohr dafür, so hätten wir das Zeugniß der Alten selbst. Der Franziskaner P. Bernhard Scheyrer hat im Jahre 1662 eine *Musica choralis theoro-practica* in deutscher Sprache geschrieben, die wohl die beste Anleitung zum Choralgesange überhaupt sein möchte. Sie wurde auch von dem berühmten Rath und Hofkapellmeister Johann Kaspar von Kerll und von dem Hoforganisten Johann Ludwig Wendler unterm 19. November und 22. December 1762 approbirt und warm em-

pfohlen. Dieser ausgezeichnete Chorallehrer sagt pag. 12 wörtlich, nachdem er von den Zeichen im Choralgesange gesprochen: „Von diesem # will ich allhie nichts melden, weil es allein in der Figural gebraucht und diesis genannt wird; der pur lautere Choral aber solches nicht zulasset, obwohl dieses bei unsern Aemptern, so wir zur Orgel singen, dem Figural gleich mag gebraucht werden.“ Wer also z. B., um das nächste Beispiel anzuführen, in der Praefatio über dem „unus“ auf unus es Dominus cis statt c singt, begeht einen grossen Fehler; denn er zerstört mit diesem cis den Charakter des ganzen Gesanges, und wandelt den eigentlichen Kirchenton in ein modernes d moll um.

In den neueren Chorallehren ist zwar auch die sogenannte Diesis eingeführt, und in dem Kölner Antiphonale und Graduale zugleich das # beigesdruckt, wobei sich die Chorallehrer auf die sogenannte uralte Tradition berufen; allein diese uralte Tradition stammt nur aus den Zeiten der contrapunktischen Behandlung der Choralmelodie, und hat sich als fehlerhafte Tradition eingeschlichen; denn wir haben gegen diese Tradition das directe Zeugniß des alten ausgezeichneten Choralgesanglehrers Bernhard Scheyrer, welcher vor 206 Jahren die Diesis geradezu verbietet, weil der pur lautere Choralgesang solches nicht zulasse.“

Die alten Schriftsteller, die die möglichst genaue Anweisung zum Choral- und Figuralgesang geben, kennen die Diesis und ihr Zeichen gar wohl als Signum aspirationis, aber sie handeln davon nur in der Musica mensurata.

Der Choral, die Musica plana, ist nicht für harmonische Begleitung erfunden und geeignet; ja mit der Erfindung der Musica mensuralis ist der Vortrag des eigentlichen Cantus firmus, wie wir bereits erwähnt, als freier Gesang

zu Grabe getragen worden, und wer nur jemals, z. B. das „Ite missa est“ musikalisch gelesen und in breit getretenen Noten von der Orgel im schweren Cuirassierschritt hat begleiten hören, wird bei geringer Ueberlegung fühlen, dass die feierliche Melodie unmöglich so gemeint sein konnte.

Die beweglichen, zartfühlenden Italiener haben deshalb wenigstens noch bis zu Ende des vergangenen Jahrhunderts den Choral nie mit der Orgel begleitet, welche, um den Sänger ausruhen zu lassen, nur Zwischenspiele oder Prae- und Postludia ausführte. Ja sogar die Zwischenspiele durften nicht zu lange sein, weil, wie Cardinal Cajetanus sagt, während die Orgel spielt, sich Gelegenheit darbietet, dass die Choristen miteinander schwätzen, scherzen, lachen oder Geschäfte abmachen.¹⁾

Es ist einer der grössten Irrthümer, wenn man in unsern Tagen zu glauben anfängt, den alten Gregorianischen Gesang dadurch gerettet zu haben, dass man ihn durch die Orgel mit breiten Dreiklängen begleiten lässt, weil die ersten Componisten der musica mensurata sich vorzüglich der Dreiklänge in ihrer polyphonen Musik bedient hätten. Allein es ist erstens nicht richtig, dass sich die Componisten des 16. Jahrhunderts blos der reinen Dreiklänge bedient hatten. Sie, d. h. die Alten und selbst Palestrina kannten und wendeten die meisten unserer gegenwärtigen Dissonanzen an und zwar mit vollem Bewusstsein. Dabei behandelten sie die Choralmelodie nicht harmonisch, sondern contrapunktisch, und schon deshalb ist der neue accordenmässige Choral ein missliches Zwittergeschöpf weder alt noch neu.

Es ging damals gerade wie bei Einführung der In-

1) Datur occasio, ut interim dum organa sonant, qui in choro sunt, colloquantur, jocentur, rideant, negociantur. De Horis can. c. XVI, n. 53.

strumentalmusik in unsern Kirchen im 16. Jahrhundert. Man wollte dem Choralgesange mit der neuen Kunst der Niederländer eine höhere Bedeutung und Wirkung verleihen, eine neue Musik aus dem Cantus firmus herausbauen und in eben dem Verhältnisse, als durch die polyphone Behandlung der Gregorianische Choral an Charakter und Selbstständigkeit verlor, entwickelte sich aus ihm ein ganz neues wunderreiches musikalisches Gebäude von unbeschreiblicher Wirkung. Als der unvergessliche Caspar Ett seine *Cantica sacra in usum studiosae juventutis* mit Hauber herausgab, hatte er, der die alten musikalischen Heroen des 15. und 16. Jahrhunderts schon in succum et sanguinem verwandelt hatte, noch ehe man in Bayern im 19. Jahrhunderte von der Existenz dieser Heroen der alten grossen Zeit eine Ahnung hatte, mit vollem Bewusstsein den gegenwärtigen Cantus firmus in Noten von gleicher Dauer mit unseren Harmonien begleitet, weil er besser als alle seine Nachfolger wusste, dass der nach unsern gegenwärtigen Choralbüchern in's Breite gezogene Cantus firmus blos mit einfachen Dreiklängen begleitet, für Alle, welche ihn auszuführen und zu hören hatten, in der kürzesten Zeit zur unausstehlichen Monotonie werden würde. Es ist kein glücklicher Gedanke, Altes mit Neuem vermischen zu wollen, um daraus ein Ganzes herzustellen. Die Reaction gegen ein solches Verfahren ist nicht ausgeblieben, und wird nicht ausbleiben im Verlaufe der unaufhaltsam fortrollenden Zeit.

Mit Erfindung und Einführung der Mensural-Musik ist der eigentliche Choral als freier, ariosor möchte ich sagen, Gesangsvortrag unrettbar verloren gegangen. Durch Einzwängung des freien Tones in die Takt-Chablone der Mensural-Musik hat die Choralmelodie häufig ihre Verständlichkeit verloren. Man versuche es z. B. die Antiphone ad Magnificat in communi plurimorum martyrum

in 2 vesperis, frei zu singen, und vergleiche damit dasselbe Thema von Palestrina in seinem unübertrefflich schönen und herrlichen „Gaudet in coelis animae sanctorum“ polyphonisch bearbeitet, und man wird den Unterschied zwischen der Musica plana ebenso gross finden als zwischen der Musica mensuralis und unserer gegenwärtigen Instrumentalmusik. In dieser Composition sind es nicht Dreiklänge, welche die Choralmelodie begleiten. Es sind neue selbstständige Gesänge, welche nach einander eintreten und immer in der innigsten Beziehung zu einander stehend, sich zu einem herrlichen Gewebe durcheinander schlingen.

Statt dieses wunderbaren polyphonen Gewebes denke man sich die belebte freie Choralmelodie, deren Accente zu einer sinnzerstörenden Breite auseinander getreten und noch überdies mit einer unsern Ohren ganz ungewohnten Folge von Dreiklängen begleitet sind, die in dieser Folge weder aus alten noch aus neuen Zeiten stammen!

Ist dies jener erhabene Choralgesang von dem entzückt der heil. Augustin aus der Tiefe seines Herzens zu Gott ruft: Wie viel habe ich geweint bei den Gesängen und Hymnen, im Innersten bewegt durch die süß erklingenden Stimmen der Kirche. Diese Stimmen flossen in meine Ohren und es floss die Wahrheit in mein Herz, und durch sie erglühete das Feuer der Frömmigkeit, und es flossen meine Thränen, und es war mir wohl in ihnen — wenn ich mich erinnere an die Thränen, die ich bei den Gesängen der Kirche vergossen in den ersten Tagen meines wieder errungenen Glaubens! ¹⁾

1) Quantum flevi in hymnis et canticis tuis suave sonantis ecclesiae tuae vocibus commotus acriter! Voces illae influebant auribus meis et eliquabatur veritas tua in cor meum, et axaestuabat inde adfectus pietatis; et currebant lacrimae, et bene mihi erat

Wo ist diese wunderbare himmlische Musik zu finden? Und man erhält zu nicht geringem Erstaunen die Antwort: In dem Gregorianischen Chorale! Ich will hier den Ausspruch Luthers ganz umgehen, dem man ein feines Gefühl für Musik und Frömmigkeit nicht absprechen wird, und der den Choral „eines wilden Esels Geschrei“ nannte, sondern aus dem 16. Jahrhundert in unsere Zeit heruntergehen und anführen, welche Wirkung der sogenannte Gregorianische Choral in unsern Tagen auf vorurtheilsfreie, gebildete Hörer macht. Ein paar That- sachen werden genügen. Ich berufe mich auf die Aus- sage zweier Männer, gegen welche alle papierenen Demon- strationen ihre Kraft verlieren.

Der eine ist der berühmte Musiker Felix Mendelssohn Bartholdi, der im Jahre 1831 die heilige Woche in Rom zubrachte, und bis jetzt die beste aller Beschreibun- gen von den Wirkungen der Musik der hl. Woche in der Sixtinischen Kapelle gibt. Sein Brief an Zelter aus Rom vom 16. Juni endet folgendermassen:

„Ich habe Ihnen die heilige Woche genau be-
„schreiben wollen, lieber Herr Professor, weil es mir
„schöne Tage waren, wo ich jede Stunde etwas längst
„Erwartetes eintreffen sah und kennen lernte, —
„weil es mich besonders freute, dass trotz der Spann-
„ung, trotz der vielen Reden darüber hin und her,
„lobend und tadelnd, mir das Ganze einen eben so
„frischen und lebhaften Eindruck machte, als wäre
„ich unabhängig und ohne Befangenheit hingekom-
„men, und weil ich wieder bestätigt sah, wie das
„Vollkommene und sei es auch in der fremdesten Sphäre
„vollkommen wirkt.“

cum eis — cum reminiscor lacrimas meas, quas fudi ad cantus ec-
clesiae tuae in primordiis recuperatae fidei meae! Conf. L. IX,
c. 6 et L. X, c. 23.

So sehr ihn der eigentliche Cantus mensuralis entzückte, so wenig Entzücken erregte in ihm der Cantus planus.

„Sie können sich nicht denken“ schreibt er, „wie ermüdend und monoton sich dieses Psalliren macht; wie roh und handwerksmässig sie ihre Psalmen herunter singen. Sie singen es genau mit dem Ausdruck und es klingt, als wenn sich viele Männer ernsthaft bösllich zankten, so, dass jeder halsstarrig dem Andern wieder dasselbe zuruft.“

An einer andern Stelle fährt er schreibend fort: „darauf fängt die erste Lamentation des Jeremias ganz leise und sanft in G-dur an. Es ist eine schöne und ernsthafte Composition von Pelestrina, und wenn sie auf das wilde Psalmengescrei folgt, ohne Bässe, für hohe Solostimmen und Tenor, mit zartestem Anschwellen und Abnehmen, zuweilen fast unhörbar verschwimmend, so macht es sich ganz himmlisch.“

Man kann mir einwenden: Mendelssohn sei Protestant und an den katholischen Choral nicht gewöhnt. Ich will desshalb dagegen eine andere Stimme anführen, welche von Jugend auf an den katholischen Choral gewohnt ist, einen innig frommen katholischen Priester, begabt mit dem feinsten, tiefsten, poetischen Gefühle und Ausdrücke. Es ist Alban Stolz in Freiburg, der in seinem tiefsinnigen Buch: Besuch bei Sem, Cham und Japhet pag. 131 einstimmig mit Mendelssohn sagt: „der Choralgesang, selbst in der sixtinischen Kapelle schmeckt mir wie eine spartanische Suppe.“ Allerdings ist er, namentlich vom Norden her, seiner Ketzerei halber schrecklich angefallen und zurecht gewiesen worden, so dass er selbst zum Glauben gebracht wurde, er habe über den Choral zu hart geurtheilt. Allein alle die wohlgemeinten Tiraden, die man für eine Widerlegung ausgibt, verschwinden gegen die Thatsache, dass der Choral

selbst in der Sixtinischen Kapelle auf zwei der gebildetsten und feinführendsten Männer den unangenehmsten Eindruck hervorgebracht, wie er das immer auf jedes musikalische Ohr des vorurtheilsfreien Hörers machen wird. Dazu hat die Kirche ihre heiligen Gesänge gewiss nicht bestimmt, und wenn dieselbe Musik, welche den wunderbaren heil. Augustin so oft zu Thränen gerührt hat, jetzt dennoch vortrefflich erzogene gebildete Personen mit Widerwillen erfüllt, so kann der Choral, gesungen, wie er gegenwärtig gesungen wird, derselbe Choral nicht mehr sein, wie er zur Zeit des heil. Augustin gesungen wurde.

Allerdings liegt eine Ursache, welche die Verschiedenheit der Wirkung ein und derselben Musik auf die Hörer erklärt, welche um anderthalb tausend Jahren auseinanderstehen — vorausgesetzt, dass die Musik und ihr Vortrag durchaus dieselbe geblieben, darin, dass eben die Menschen nach anderthalb tausend Jahren beinahe in ihrem ganzen Wesen andere Menschen geworden sind. Wenn wir alles Andere bei Seite setzen und nur auf unsere musikalische Angewöhnung sehen, so hören wir von unserm ersten Eintritt ins Leben natürlich nur die Musik unserer Zeit; wir hören sie später in einer Form und in einer Organisation ihrer Theile, von welcher man vor anderthalb tausend Jahren keinen Begriff hatte. Schon der Takt allein beherrscht durch und durch unsere Musik, und zwar so sehr, dass auch moderne Musik ohne Takt, wie sie als Recitativ in unsern besten früheren Opern vorkömmt, von unsern gegenwärtigen besten Sängern nicht mehr gesungen werden kann, wie sie gesungen worden ist und gesungen werden soll. Man lasse es unsere besten gegenwärtigen Sänger einmal mit einem Recitativ von dem berühmten Porpora versuchen, und man wird sich sogleich an den Cantus firmus in unsern Kirchen erinnern, wie er gegenwärtig gesungen wird.

Eine andere Ursache, welche uns die Verschiedenheit der Wirkung des Choralgesanges heute und vor anderthalb tausend Jahren begreiflich machen wird, liegt schon im Berichte Mendelssohns selbst, wenn er sagt: „wie roh und handwerksmässig sie ihre Psalmen herabsingen;“ das ist aber auch bei uns der Fall, und wahrscheinlich in Freiburg auch.

Das handwerksmässige Herabsingen der Psalmen in Rom lässt sich leicht erklären, weil die Sänger ihre ganze Kraft auf die polyphonen ätherischen Compositionen Palestrinas legen, und darum natürlich den Choralgesang bloß als Vor- und Ruheplatz benützen, und es gilt auch hier was unser Herr bei Matthäus 6, 24 so wahr ausgesprochen: „Niemand kann zwei Herren dienen, denn er wird entweder den einen hassen und den andern lieben, oder er wird an den einen sich halten und den andern vernachlässigen.“¹⁾

Wären die Sänger gewöhnt worden, ihre Gregorianischen Psalmen mit derselben Sorge und Kunst zu behandeln und vorzutragen, diese Psalmen würden ihre Wirkung nicht verfehlt haben. Beide Sangsweisen indessen mit der gleichen Liebe und Kunst zu behandeln, geht nicht an, schon der Zeit halber. In der zum Vortrage erlaubten und verwendeten Zeit liegt ein anderer Grund der Vernachlässigung des Chorals. Unsere socialen Verhältnisse sind ganz andere geworden, als sie vor anderthalb tausend Jahren und noch dazu in Italien waren. Der grösste Theil des Lebens der meisten Menschen der Gegenwart, namentlich in unserem kälteren Klima, muss auf Erwerb ihrer Nahrung, Kleidung gerichtet sein. Den kleinsten Theil des Tages kann der Mensch nur dem

1) Nemo potest duobus dominis servire, aut enim unum odio habebit et alterum diliget, aut unum sustinebit et alterum contemnet.

Dienste Gottes in der Kirche widmen; die gottesdienstlichen Handlungen müssen deshalb kurz sein und sich nicht zu oft wiederholen. Wenn in den ersten Jahrhunderten, z. B. am heil. Ostervorabend die Gläubigen jeden Standes die ganze Nacht hindurch bis zum Aufgang der Sonne am heil. Ostertage unter Gebet und Psalmengesang beisammen waren, so hatte man Zeit genug, die Psalmen wirklich mit Ernst, Innigkeit und Ausdruck zu singen. Wenn man früher Messen las, welche durch die dabei gesungene Musik drei bis vier Stunden dauerten, so darf jetzt das feierlichste Hochamt in Dauer eine Stunde nicht überschreiten. Wie soll da der Choralgesang vorgetragen werden wie der heil. Carolus schreibt: „Der Gesang und die Töne seien ernst, fromm und deutlich, und dem Hause Gottes und den göttlichen Lobgesängen angemessen, zugleich müssen die Worte vernehmlich sein, um die Hörer zur Frömmigkeit zu ermuntern.“¹⁾

Schon die fränkische Synode vom Jahre 803 schreibt vor: „Die Psalmen sollen ordentlich und ohne alles Eilen gesungen werden.“²⁾

Man versuche es und trage Psalmen, z. B. der Matutin in der heil. Woche nach den Bestimmungen des heil. Carolus Borromäus und der fränkischen Synode sine ulla festinatione so vor, dass die cantus et soni graves sint, pii ac distincti, — und aus den zwei Stunden werden wenigstens vier werden.

Man ist noch immer des Glaubens, der Choral, die Musica plana sei leichter vorzutragen, als der Mensuralgesang. Wir haben bereits gesehen, mit welcher Voll-

1) Cantus et soni graves sint, pii ac distincti et domui Dei ac divinis laudibus accommodati, simul et verba intelligantur et ad pietatem auditores excitentur. T. XV. Conc. ed. Labb. pag. 295.

2) Psalmi ordinate sine ulla festinatione etc. psallantur. Concil. Germ. T. I. pag. 379.

endung, mit welcher Sorge für Ausdruck derselbe in den ersten Zeiten gesungen wurde. Allerdings, wenn er so vorgetragen wird, wie es in Rom bis zu uns herauf gegenwärtig stets geschieht, und unter den obwaltenden Umständen wohl geschehen muss, oder wenn man blos die Noten rein singt, wie sie in unsern Gradualien und Antiphonarien stehen, so mag dies zugegeben werden. Soll der Choral indessen seinem innersten Wesen nach ohne die so tief in uns hineingelebten Rücksichten auf Tact und Harmonie gesungen werden, so müsste man selbst auf die polyphone Mensuralmusik verzichten und der kirchliche Sänger seine ganze Zeit dem Choralgesange zuwenden können. Das ist in unsern Tagen, wo die Mittel für Unterhaltung der Kirchenmusik an Hofkirchen selbst so beschränkt sind, praktisch unmöglich, und es werden alle Vorschläge zur Verbesserung der Kirchenmusik nur eine Verschwendung von Zeit und Papier sein, wenn nicht vor Allem auf die Möglichkeit der Ausführung irgend welcher Vorschläge unter den obwaltenden Verhältnissen Rücksicht genommen wird.

Dazu kommt noch, dass das Ohr der gegenwärtigen Zeit für die Musik des eigentlichen Chorals das richtige Gefühl verloren hat; das beweisen die Versuche der eifrigsten Verfechter des Chorals, den Choral durch Hinzufügung unserer modernen #, der alten Diesis, unserm musikalischen Gefühle anzupassen, das heisst den Choralgesang, wie ich schon einmal erwähnt, in's Gebiet der Mensuralmusik hinüberzuführen.

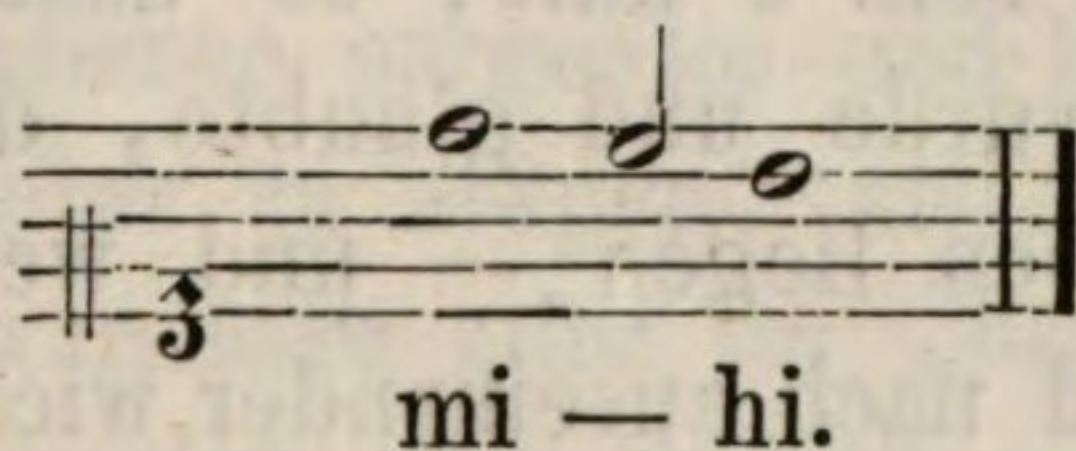
Ein verhältnissmässig neuer Versuch, die alte *Musica plana* in die Mensuralmusik hinüberzuführen, ist uns noch übrig geblieben, der die Welt bis zu unsern Tagen herauf entzückt hat, und trotzdem der kritisirenden Welt zum Räthsel geworden ist. Ich meine hier das berühmte *Miserere* von Allegri. Dieses *Miserere* hat die Musiker

des Continentes in allen ihren Urtheilen verwirrt, und unter hunderten von Bewunderern sagte der bekannte geistreiche G. A. Jakobi: „das Miserere lässt Alles, was ich von Kirchenmusik gehört habe, weit hinter sich zurück u. s. w. Mir ward die Stelle unsicher unter den Füßen! Nie hat mich etwas so ergriffen und bewegt wie dieser Gesang. Himmlisch muss die Seele des Mannes gewesen sein, der eine solche Harmonie zuerst erfinden konnte.“ Aber nicht bloß Aesthetiker, auch Männer des Fachs, wie Gluck, Jomelli, Mozart, Pater Martini, Burney bis zu Mendelssohn theilten alle dasselbe Entzücken. Und als man die wundervolle Composition endlich einmal in Abschrift erhielt, fand man wenige Accorde, über die man lachte. In einem literarischen Magazin, ich weiss nicht mehr gewiss, war es Wielands deutscher Mercur, nimmt das ganze Miserere die letzte Oktavseite ein, und der Einsender kann sein Lachen nicht verbergen über eine so armselige Composition und die Menschen, die sie in einer solchen Weise bewundern konnten! Da die Wirkung hundertfach constatirt ist, die Harmonien selbst von der allergrössten Einfachheit sind, muss die wundervolle Wirkung in einer anderen Ursache zu suchen sein, und diese Ursache ist der freie Vortrag. Selbst unsere musikalischen Schriftsteller haben Allegri's, Baj's und die übrigen Miserere zusammengestellt, ohne den himmelweiten Unterschied zwischen den beiden Compositionen zu fühlen.

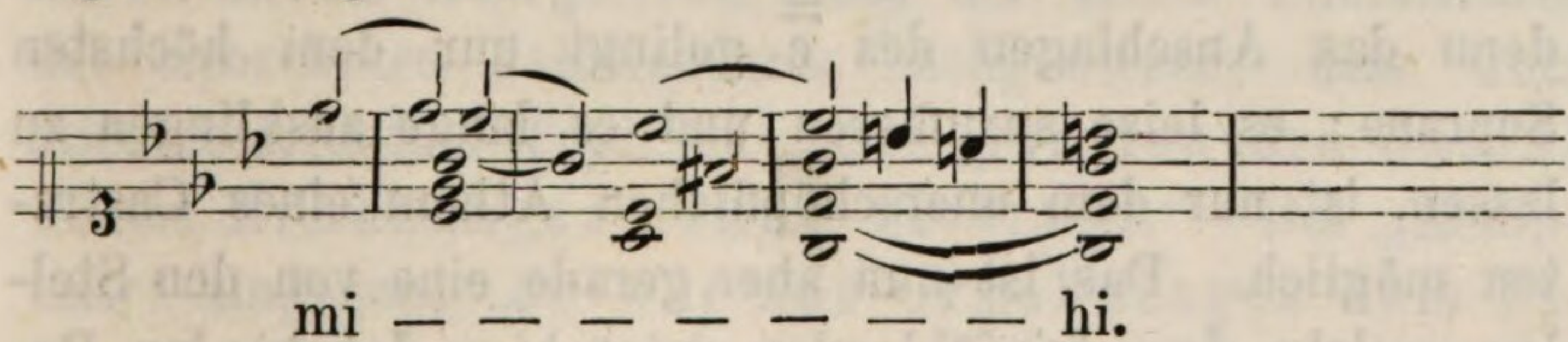
Allegri's Miserere ist eine Psalmodie, unterstützt von nur wenigen Harmonien. Der Autor hat überdies nur eine Strophe componirt, nach welcher die übrigen gesungen werden. Baj's Miserere ist dagegen ein vollkommen ausgebildetes Werk der Mensuralmusik, und darf desshalb mit der Composition Allegri's nicht zusammengestellt werden. An der Wirkung dieser Psalmodie hat man übrigens den klarsten Beweis, dass es nicht unmög-

lich sei, auch die Musica plana so vorzutragen, wie sie vorgetragen werden soll, und der richtige Vortrag derselben erinnert wieder an die Wirkung des Cantus planus auf die Seele des heil. Augustinus.

Das berühmte Miserere Allegri's je nach der Tonhöhe in der es eben angestimmt wird in d-moll, c-moll, h-moll u. dgl. beginnt mit der gewöhnlichen Choralnote von unbestimmter Länge, unter welche die Sylben des Wortes Miserere und des Wortes secundum u. s. f. gelegt werden, und schliesst ähnlich dem Tonus peregrinus in der ersten Hälfte mit der grossen oder hier kleinen Unterterze.



Die zu diesem Schlusse gesetzten Harmonien sind ungefähr folgende:



Von den Sängern werden sie aber in folgender Weise vorgetragen:



In dieser Ausführung sehen wir also diese vier Ur-Takte schon auf's doppelte ausgedehnt. Die Hauptwirk-

ung bringt aber die Altstimme hervor. Das g nämlich in der Mittelstimme ergreift ein hoher Sopran in der Octave, steigt dann plötzlich in's dreigestrichene $\overset{=}{c}$ hinauf, hält dieses durch anderthalb Takte an, und sinkt dann langsam durch die Scala nämlich durch h, a, g, fis in's zweigestrichene $\overset{=}{g}$ herab, das nun einen ganzen Takt liegen bleibt.

Mendelssohn sagt darüber: „Wenn nun der Sopran das hohe c recht rein und sanft anfasst und lange ausklingen lässt, und dann langsam herabgleitet, während der Alt immerfort sein c hält, so dass ich im Anfange sogar getäuscht wurde und glaubte, das hohe c bliebe während dessen oben liegen — und wenn sich die Harmonie so nach und nach auseinanderwickelt, das ist wirklich ganz prächtig.“

So können wir allerdings das Miserere nicht singen; denn das Anschlagen des $\overset{=}{c}$ gelingt nur dem höchsten Soprane; es leise anzufassen und es lange ausklingen zu lassen, ist nur dem unerschöpflichen Athem eines Castraten möglich. Das ist nun aber gerade eine von den Stellen, welche dem feinfühlenden entzückten Jakobi den Boden unter den Füßen wanken machte.

Auf solchen Vortrag müssen wir natürlich verzichten.

Wollen wir indessen in der That den Gregorianischen Gesang als Cantus planus in unsern Kirchen würdig vortragen lassen, dass er seine ganze Macht entfalte (an welcher jedoch unter Mehreren auch Mendelssohn zweifelte, denn er schreibt: Es ärgert mich, die allerheiligsten schönsten Worte auf so nichtssagende, leiermässige Töne absingen zu hören), so wäre das einzige Mittel: Die Kirche müsste nämlich so viel Vermögen haben, dass sie ihre Choralsänger einzig und allein für ihre Gottesdienste unterhalte, und zwar so, dass die Sänger nicht genöthigt

wären, von einer Kirche in die andere zu laufen, um sich ihren nöthigen Lebensunterhalt zu ersingen. Dem Gottesdienste müsste dann eine solche Dauer zugemessen werden, dass die Psalmen nicht, wie Mendelssohn sich ausdrückt, so stark und so rauh als möglich geschrieen werden; alle anderen Vorschläge führen zu nichts; denn die Klöster, die einzigen wahren Musikschulen für die Kirche und auch für die Welt, haben aufgehört, talentvolle Knaben in Wissenschaft und Kunst zu erziehen, wo sie dieselben eben fanden. Die zum Cleriker herangewachsenen jungen Musiker lebten dann in ihren grossen reichen Klöstern ebenso sorgenlos und behaglich, und hatten für nichts weiter zu sorgen, als für ihre Funktionen entweder vor dem Altare oder im Chore.

Das ist nun leider ganz anders geworden. Was den Vortrag des Cantus planus selbst betrifft, so habe ich durch directe Zeugnisse eines der ersten Chorallehrer des siebzehnten Jahrhunderts nachgewiesen, dass trotz aller fehlerhaften Tradition „der pur lautere Choral keine Erhöhungszeichen vertrage.“ Bei „Aemptern“ hingegen, „so wir zur Orgel singen dem Figural gleich, mag es gebraucht werden.“

Als man nämlich die Noten der Choralmelodie mit den wohlklingenden Intervallen der Scala zugleich erklingen liess, fand das Ohr sehr bald, dass wenn vom Grundton aus die Oberquinte oder Unterquarte in der tiefsten Stimme erschien, im musikalischen Gefühle ein lebhaftes Verlangen sogleich wieder nach dem Grundtone entstand, in welchem es erst seine Befriedigung und Ruhe fand.

Man durfte desshalb in der Mitte einer Cantilene, wie noch gegenwärtig im zweistimmigen reinen Satze geboten ist, die Oberquinte oder Unterquarte cadenziirend im Basse nicht auftreten lassen, weil sie unaufhaltsam zum Grundton zurückdrängte, und so durch einen Ruhepunkt

die Cantilene unterbrach. Am Ende einer Cantilene machte sie vortreffliche Wirkung; denn sie führte zum Grundton zurück und schloss so den Gesang mit einer Befriedigung des musikalischen Gefühles, von welcher man früher keine Ahnung hatte. Mit kaum geringerer Befriedigung führte die Quarte im Bass in den Grundton aufwärts oder in denselben als Oberquart zurück. Diese letztere Art ist unser noch gegenwärtig üblicher Choralschluss.

Man ergriff also diese früher ungeahnte Wirkung sogleich auf, benützte sie zum Schlusse eines Tonsatzes oder einer Satzabtheilung und nannte die Schlussfigur, Clausula. Tinctor 1480 schreibt: „Die Clausel ist ein Theil des Gesanges, an dessen Enden entweder Ruhe oder Ausgleichung eintritt, oder sie ist Verbindung der in verschiedener Weise fortschreitenden Stimmen zu vollkommenen Consonanzen.“¹⁾

Man empfahl das richtige Anbringen der Clauseln als eine Zierde des Contrapunktes; so sagt Ornithoparchus 1517: „Jeder Gesang ist desto angenehmer, je reicher er an Cadenzen ist; die Schüler müssen deshalb dahin trachten, in ihren Gesängen Cadenzen so viel als möglich anzubringen.“²⁾

Durch das Fortschreiten der Harmonie der Oberquinte oder Unterquarte in den Ruhepunkt des Grundtones entstand von selbst ein bestimmter Gang der einzelnen Stimmen, aus welchen die Harmonien zusammengesetzt waren, welcher Gang eine Formel bildete, die bald die ganze contrapunktische Musik zu beherrschen anfang. Der Bass

1) Est clausula cantilenae particula, in cujus fine vel quies vel perfectio reperitur; vel est vocum diversimode gradientium in consonantiis perfectis conjunctio.

2) Omnis cantus eo est suavior, quo clausulis formalibus abundantior. Vigilent igitur studiosi, ut in cantilenis suis clausulas quam saepissime ponant. Microl. L. 1111.

erhielt natürlich die grösste Bewegung. Er sprang von der Quinte in den Grundton aufwärts durch einen Quartsprung, abwärts durch einen Quintsprung, oder je nachdem es die übrigen Stimmen zuliessen, sprang der Bass von der Quarte im Grund in den Grundton aufwärts oder in denselben durch die Quarte abwärts. Der Discant, der über dem Grundton stand, schritt natürlich in ganzen und halben Tönen abwärts und musste sich stets wieder um eine Stufe aufwärts bewegen.

So bestand, wie noch gegenwärtig in den Lehren unserer Contrapunktisten, jede Clausel, gegenwärtig Cadenz, von Vogler Schlussfall genannt, aus drei Noten: der vorvorletzten, der vorletzten und der letzten.

Der Alt, früher Tenor acutus genannt, liess die letzte Note bald aufwärts, bald abwärts gehen, bald tritt sie mit einer andern Stimme im unisono auf.

Noch immer, d. h. bis zum Jahre 1517 wandte man das Kreuz als Erhöhungszeichen in Deutschland nicht an. Ornithoparchus 1517 kennt es blos als Auflösungszeichen für das *b rotundum*; denn es ist eigentlich aus dem durchstrichenen *b quadratum* entstanden, und wurde zuerst (Demantius 1600) *b cancellatum* genannt.

Es ist unbegründet, wenn die Vertheidiger des Erhöhungszeichen der Alten angeben: „das Erhöhungszeichen am Schlusse der Composition hätte sich von selbst verstanden; denn die Sänger hätten immer bestimmte Kunstgeheimnisse besessen, die sie nur den Eingeweihten mittheilten.“ Dagegen sprechen die vielen Lehrbücher vom 15. zum 16. Jahrhundert, welche den Unterricht in's kleinste Detail anführen, die Regeln überall genau angeben, wo das *b rotundum* von selbst verstanden gedacht und gesungen werden müsse, und gerade bei dem Erhöhungszeichen sollten sie für den Schüler ein tiefes Geheimniss beobachtet haben? Wie höchst unwahrscheinlich! Ein

anderer Beweis gegen diese Behauptung ist noch, dass im Jahre 1517, wie wir soeben gesehen, das # keine Diesis sondern als b cancellatum ein Auflösungszeichen des b rotundum war.

Das Jahr 1518 war jedoch ein Wendepunkt in dieser Hinsicht. Im feiner fühlenden Italien musste man sich nämlich gleich nach des Ornithoparchus Zeit im Jahre 1518 des # in unserm Sinne bedient haben; denn der Cantor der Herzoge von Mailand, Simon van Eyken (Simon a quercu) nannte in seinem Opusculum musices bereits 1518 das #: Semitonium minus, und sagt, natürlich in seiner Lehre vom Contrapunkte: die letzte Dritte müsse perfekt sein, und wenn sie es nicht sei, müsse sie durch ein # perfekt gemacht werden, suavitatis causa; denn was unvollkommen sei, könne vollkommen gemacht werden.

Wahrscheinlich als man die Clausel beim 5^{ten} Kirchenton anwendete, welcher mit dem b molle gesungen ganz unsere gegenwärtige Durtonscala war, stieg der Discant von dem Endton f in den grossen halben Ton e abwärts und dann wieder zurück. Man fühlte sehr bald das Befriedigende der Clausel, welche durch den der Schlussnote vorausgehenden Halbton bewirkt wurde. Die Wirkung musste um so schlagender sein, als die grosse Terz der Alten, ihrer Herleitung aus dem Quintenzirkel halber, viel höher als die unserige, also ein unwiderstehlicher viel kräftigerer Leitton war, als unsere gegenwärtig als Saitenaliquottheil angenommene grosse Dritte. Das war auch der Grund, wesshalb die Alten bis Zarlino 1558 herauf die grosse Terz als Dissonanz erklären. Man fing desshalb an, den Halbton als Leitton auch bei den übrigen sieben Kirchentonarten als Lizenz anzuwenden; denn unser Bernhard Scheyrer sagt: „obwohl der pur lautere Choral dieses Erhöhungszeichen nicht zulasse: „so mag es doch,

wie bei dem Figural, bei unsern Aemptern so wir zur Orgel singen gebraucht werden,“ da der Generalbass, die „neue Kunst des Viadana, wie man sie damals nannte, sich schon sehr verbreitet hatte.

Wir lernen zugleich aus dieser Stelle, dass das # im 17. Jahrhundert im Figuralgesang bereits in seiner gegenwärtigen Bedeutung gebraucht wurde.

Dadurch verschwanden indessen die alten ächten Kirchentonarten in ihrer charakteristischen Färbung immer mehr, und wir behielten in unserer gegenwärtigen Figuralmusik nur mehr zwei Haupttonarten, nämlich Dur und Moll.

So streng in der Musica plana die Folge von einem unteren Halbton auf einen obern und umgekehrt verboten war (daher das alte Sprüchwort: das mi gegen das fa ist der Teufel in der Musica),¹⁾ so wenig beachtete man dies bei den polyphonen Compositionen in Beziehung auf dies Verhältniss von mehreren Stimmen der contrapunktischen Composition zu einander; denn hier galt es blos, mehrere Kirchentonmelodien in consonirenden Intervallen mit einander zu verbinden.

Die Folge der stets durcheinander verschlungenen Harmonien richtete sich lediglich nach den Tonstufen der Scalen der acht Kirchentöne bei nur geringem Gebrauch der Dissonanzen, der Septimen und Nonen. Die unmittelbare Folge oft sehr entfernter Harmonien nacheinander musste desshalb auf unsere an moderne Accordenfolge gewöhnten Ohren eine ganz fremdartige, ausserordentliche und grossartige Wirkung machen. Es würde kein Musiker unserer Tage, z. B. die Harmonie d-moll c-dur g-moll dann b-dur auf c-dur in breiten Noten auf einander folgen lassen, welche Tonfolgen in den Compositionen des

1) Mi contra fa est Diabolus in musica.

15. und 16. Jahrhunderts gar nichts Ungewöhnliches sind. Es spiegeln sich zum Theil auch desshalb noch immer in diesen erhabenen polyphonen Gesängen die Charaktere der alten Tonarten ab. Allerdings ist die alte Gregorianische Choralmelodie in ihrem innersten Wesen durch diese Compositionen untergegangen; allein aus ihr ist ein Garten Gottes erblüht, der jeden weltlichen Gedanken mit einer himmlischen Weihe umgibt, und bei dem sursum corda nur die Andacht im Auge hat.

Diese Musik aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist es vorzüglich, welche die sixtinische Kapelle in Rom mit hoher Begeisterung pflegt und bis zu unseren Tagen herauf zur Ausführung bringt, während die Kirchenmusik, wie fast überall in den übrigen Kirchen Roms, sich grösstentheils dem Geiste der Zeit fügt und natürlich dem Geiste der italienischen Zeit. In München und so zuerst in Deutschland ist diese heilige Musik wieder erweckt worden durch die beiden Dioscuren Kaspar Ett und Hofkaplan Joh. Bapt. Schmid. Während in der Hofkirche noch statt des Graduale Ouverturen, z. B. die von Webers Abu Hassan aufgeführt wurden, ja selbst die letzte Idee von einer polyphonen kirchlichen Gesangsmusik ohne Instrumentalbegleitung verloren war; Lindpaintner im Isarthortheater ein Miserere mit Pauken, Posaunen, Trompeten und dem übrigen Instrumentallärm aufgeführt hatte, überraschte die musikalische Welt in der heil. Woche des Jahres 1816 zum Erstenmale in Deutschland Allegris Miserere, das, wie ein Bericht in der allgemeinen Leipziger Musikalischen Zeitung sagt: (1816 pag. 545) mit schönem Crescendo, Piano und ohne im Ton zu sinken langsam und rührend vorgetragen wurde. Der Eindruck, sagt der Berichterstatter, war schön und erhaben.

Unbeschreiblich war der Eindruck, welchen diese für München neue Musik auf die Bewohner der Hauptstadt

machte. Der Chordirector Schmid wurde mit Beglückwünschungen vom Hofe, vom päpstlichen Nuntius, von den damaligen Künstlerkreisen, von dem Franzosen Batton, dem beissenden bekannten Kritiker Dr. Sievers etc. mit Impromptus mit und ohne Namen, z. B. *Paucis multa mihi non audita et mirabilia etc.* überschüttet, und diese Begeisterung dauerte bis 1828. Ett hatte mit jedem Jahre ein neues Miserere entziffert, namentlich die von Orlando di Lasso, und jedes neue Jahr erregte wieder neues Erstaunen und neuen Jubel.

So sehr diese heil. polyphone Musik des 16. Jahrhunderts den Glanzpunkt der sixtinischen Kapelle bildet, so sehr sie als ächte Kirchenmusik stets ihren Werth behalten wird: so ist sie so, wie es sich geziemt, für die Mittel der gegenwärtigen Zeit ausserordentlich schwer auszuführen, und es ist die grösste Täuschung, wenn man meint, diese gigantische Musik könne je zur allgemeinen Kirchenmusik werden. Das ist sie, wie wir später nachweisen werden, auch zu Palestrinas und Lassos Zeit nie gewesen.

Die Werke von Palestrina, Orlando di Lasso, Animuccia, Nanini, Vittoria, Anerio etc. sind für Sänger geschrieben worden, welche nichts zu thun hatten, als diese Compositionen nebst der *Musica plana* zu singen; polyphone Compositionen, deren höchste Stimmen zuletzt von Castraten vorgetragen wurden, mit deren kaum zu erschöpfenden Kraft der Brust es kein gewöhnlicher Sänger aufnehmen kann.

Findet sich ein Enthusiast, der mit unendlicher Mühe Künstler und Dilettanten zusammenhält, um irgend ein solches Werk im Style *a capella* erträglich auszuführen, so erlischt gewöhnlich der erste Eifer sehr bald, wenn nicht bei dem Director, doch bei den Mitwirkenden, die der vielen Proben nur allzubald satt werden. In jedem Falle sind auch gelungene Productionen dieser Art, ein-

zelne Erscheinungen, welche für das Allgemeine und zu allen Zeiten und an allen Orten Ausführbare gar keinen Anhaltspunkt geben, schon desshalb, weil ohne viele Proben ein solches Werk sich gar nicht anhörbar wiedergeben lässt. Mehrere Proben über eine zur Aufführung kommende Kirchenmusik kann, wenn wir die Hofkapelle etwa ausnehmen, selbst in München kein einziger Kirchenchor veranstalten.

Die begeisterte Verehrung dieser Musik a capella des 16. Jahrhunderts schreibt das mächtig Wirkende dieser Compositionen gewöhnlich auf Rechnung einer tiefern Frömmigkeit der Componisten; ja diese begeisterte Verehrung des Styles a capella aus dem 16. Jahrhundert sieht in der Regel mit tiefer Verachtung auf die Kirchenmusik unserer Tage herab, welche in schrecklicher Verweltlichung versunken, keine Ahnung mehr habe von der heiligen Begeisterung, welche in den Compositionen der Palestrina'schen Zeit wehe. Man spricht von der grossen Frömmigkeit dieser grossen musikalischen Heroen des 16. Jahrhunderts, und, nach dem Rathe des Mephistopheles: „Im Ganzen haltet euch an Worte,“ von der „objectiven“ Haltung dieser Compositionen, namentlich, wenn es sich um Vergleichung dieser Musik mit unserer gegenwärtigen Kirchenmusik handelt. Dass es damals so gut wie jetzt fromme Kirchencompositeure gegeben habe, wird wohl Niemand bezweifeln. Indessen viele der manchmal leichtfertigen Lieder, die lustigen und oft sogar etwas lasciven Briefe unseres grossen Lasso (die einzig übrig gebliebenen Autographen des grossen Tonsetzers, welche sich vor einigen Jahren im Archive des hiesigen Ministeriums des Auswärtigen befanden, nun aber leider verloren gegangen sind), — lassen auf eine ausserordentlich tiefe Frömmigkeit ihres Schreibers wenigstens nicht schliessen.

Wollen wir ohne überschwängliche Begeisterung spre-

chen, so ist ein grosser Theil des Charakters dieser Musik vorzüglich auch dem kräftigeren und ernsteren Charakter dieser Zeit zuzuschreiben; denn die weltliche Musik dieser Zeit ist genau nach derselben Chablone geformt, wie die geistliche, und wenn man die Noten ohne Text singt, würde man die oft ziemlich leichtfertigen Lieder unseres grossen Lasso von seinen geistlichen Motetten kaum zu unterscheiden im Stande sein. Von einem starken Contraste zwischen geistlicher und weltlicher Musik konnte damals natürlich keine Rede sein, weil die Kirche die weltliche Musik adoptirt hatte, und die Welt wieder keine andere harmonische Musik hatte als die Kirche. Die grosse Frömmigkeit der damaligen Zeit leuchtet wenigstens aus dem Umstande, dass geistliche und weltliche Musik einander auf ein Haar ähnlich war, nicht hervor.

Ein Hauptgrund der grossen Wirkung, welche diese Musik des 16. Jahrhunderts in unseren Tagen auf den fühlenden Hörer macht, liegt wohl darin, dass sie den Hörer um beinahe drei Jahrhunderte zurück in eine Zeit führt, welche von der unsern in ihrem Treiben, Lieben und Hoffen so ganz verschieden war, so kräftig und fremd wie ihre Musik.

So sehr diese Musik den tiefer eingehenden Hörer entzückt, so finden sich auch sehr viele Leute, welche durch diese Musik nicht entzückt werden. Ein sehr hochgestellter, geistreicher, gebildeter Mann, selbst Musiker, Dichter und Maler, entgegnete mir mehrmals: „Ich kann es nicht glauben, dass dich diese Compositionen wirklich entzücken; das Ganze ist zuletzt doch nur eine Art von Affectation.“

Wenn es übrigens, wie uns der verdiente, geistreiche Proske versichert, richtig ist: „Es sind diese Werke wie mit einer Geheimschrift geschrieben, die nach den gewöhnlichen Regeln gar keinen Sinn

Corii(?)

gibt;“ wenn selbst nach Proske die Missa brevis unter einer andern als Baini's Direction all ihren Geist verlor, so dürfen wir in unseren Kirchen an der würdigen Wiedergabe eines solchen Kunstwerkes des Mittelalters gar nicht einmal denken. Der erfahrene Proske verwirft noch überdies bestimmt alle Signaturen, Bezeichnungen, welche auf den Vortrag Bezug haben, und deren man sich in neuester Zeit wieder bis zum Ekel zu bedienen pflegt. „Solche Zeichen,“ sagt er, „welche den Ausdruck lehren sollen, sind im Princip der alten Compositionsart nicht begründet, trotz aller Ausführlichkeit unzureichend, oft verleitend und unfähig von irgend einer Seite dem Gefühl Genüge zu leisten.“

Noch lächerlicher ist es, alle die mannigfaltigen Zeichen und Nuancirungen für den Vortrag unserer modernen Musik der plastisch grossartigen Fülle des Styles a capella appliciren zu wollen. In dieser ganz falschen Weise behandelt, geht die kerngesunde Urkraft dieser Compositionen zu Grunde und wir erhalten ein Tongemälde, das krank ist und siech, wie unsere ganze gegenwärtige Zeit. Die Schriftsteller des 12. Jahrhunderts, z. B. Joann. Salisberiensis und B. Aelredus klagen schon über einen solchen weibischen, weichlichen Vortrag.

„Es befleckt den Cultus der Religion, dass sie vor dem Angesichte des Herrn im Innersten des Heiligthums selbst mit einer Art von Zur-Schau-Tragen ihrer selbst, durch weibische Singweisen, durch das Blendwerk eines ausgelassenen Vortrages, durch abgebrochene Sätzchen verblüffte schwache Seelen zu verweichlichen trachten.¹⁾“

1) Ipsum quoque cultum religionis incestat, quod ante conspectum Domini in ipsis penetralibus sanctuarii, lascivientis vocis luxu, quadam ostentatione sui, muliebribus modis notularum articulorumque caesuris stupentes animulas emollire nituntur. Joann. Sarisber. de Nugis cur. c. 6.

Während in der Schweiz der Calvinismus auftauchte, Calvin den Spanier Servede 1553 verbrennen liess, hatte Churfürst Friedrich III. von der Pfalz 1560 sein bereits lutherisches Land zum Calvinismus hinübergezwungen, und 1563 den berühmten Heidelberger Catechismus herausgegeben. Unter seinem Sohn, Ludwig VI. musste das Land wieder lutherisch werden. Unter dessen Sohn Friedrich IV. wurde das Land dagegen wieder dem Calvinismus einverleibt. Der Calvinismus verbreitete sich über ganz Deutschland, von den Lutheranern mit Feuer und Schwert verfolgt, und unter Churfürst Rudolph II., der durch Tycho de Brahe und Kepler in den Sternen las, waren auch die Bauern in Steyermark, Kärnthen und Krain lutherisch geworden. Ungefähr um dieselbe Zeit (1540) bestätigte Papst Paul III. den heldenmüthigen Ignaz von Lojola mit seiner kleinen, ritterlichen Schaar, unter denen sich auch Franz Xaver aus Navarra befand, als Stifter eines neuen Ordens der Compagnie Jesu, von welchem drei Mitglieder den 13. November 1549 in der Universitätsstadt Ingolstadt ankamen. Der heil. Carolus Borromäus blühte bereits zu einem der grössten Kirchenreformatoren empor. Im Jahre 1544, wo Carl bald 16 Jahre alt war, wurde der Orden der Ursulinerinnen von der heil. Angela von Desenzano gestiftet; die heil. Theresia, der heil. Johannes vom Kreuz, wirkten, wie später der heil. Carolus, der heil. Franz von Sales, als segensreiche Reformatoren und als Vorbilder aller christlichen Tugenden.

Trotz dieser Tage der Trübsal hatte also der Herr seine heilige Kirche nicht verlassen. Der heilige Johannes vom Kreuze hatte bereits in seiner musikalischen Sprache die zartesten Lieder himmlischer Liebe gesungen. Der heil. Philippus Neri aus Florenz, der Apostel Roms, dabei der heitere sinnige Heilige, den selbst Göthe zu seinem Liebling erkor, stiftete 1548 die Bruderschaft von der

heil. Dreieinigkeit, welche ihre Zeit nach der Regel des heil. Augustinus zwischen theologischen Studien, geistlichen Uebungen und Werken der Barmherzigkeit theilte. Er belebte zuerst in diesen trüben Tagen die geistlichen Uebungen, in welchen die heilige Geschichte zur Betrachtung vorgeführt wurde, als Vorbereitung zu den darauf folgenden Werken der Barmherzigkeit, durch Musik, welche sein Freund, der grosse Animuccia, Kapellmeister an der St. Peterskirche componirte. Es waren sehr liebliche geistliche Hymnen, Laudi genannt, die immer mehr dramatisch gehalten wurden, da Chöre mit Recitationen (Soliloquien) wechselten. Papst Gregor XIII., der die anfangs freie Congregation bestätigte, überliess dem Heiligen eine kleine in einem Thale gelegene Kirche, auf welcher Neri die gegenwärtige prächtige Chiesa nuova oder S. Maria della Vallicella nebst grossem Kloster erbaute. Ein eben so prächtiges Bethaus, Oratorium genannt, erhob sich daneben. In diesem Oratorium wurden die sich immer mehr erweiternden darstellenden Betrachtungen aus der heiligen Geschichte, durch Musik verherrlicht, gehalten, die immer grösseren Anklang und grössere Verbreitung fanden. Aus diesem Oratorium gingen unsere gegenwärtigen musikalischen Oratorien sammt ihrem Namen hervor, und sie haben den grössten Tonsetzern Veranlassung zu unsterblichen Tonschöpfungen gegeben. In dem eben erwähnten Oratorium zu Rom werden von den Priestern der Congregazione dell' Oratorio (den Vätern des Oratoriums) noch jährlich von November bis Ostern jeden Sonntag Abends Oratorien oder wenigstens ernste heilige Compositionen aufgeführt. Der wunderbare Heilige starb 1595. Aber schon 1576 wurde zu Povi in den Pyrenäen der heil. Vincent de Paula geboren, der 1624 seine Missionscongregation, des soeurs de la charité et de l'asyle des enfans trouvés stiftete.

Die Gesellschaft Jesu wirkte ebenfalls wunderbar durch ihre Missionäre nach innen und aussen, und so erstarkte die in den Augen ihrer Feinde, weniger durch die unselige Glaubensspaltung, als durch die gleissnerische eigennützige Treulosigkeit der Regenten von Spanien und Frankreich schon vernichtete katholische Kirche nur mehr zur grösseren inneren Heiligkeit und Macht.

In Norddeutschland waren noch die einzigen Bisthümer Breslau, Braunsberg, Münster, Paderborn und Köln der Kirche treu geblieben. Das Bisthum Köln lag gerade scheidend zwischen dem holländischen und schweizerischen Calvinismus; auch das sollte calvinisirt werden. Das war beinahe gelungen; denn der damalige geistliche Churfürst Gebhard, Truchsess von Waldburg, war ganz ein Kind seiner Zeit; jung und nichts weniger als geistlich erzogen. Dieser Churfürst verliebte sich in die Klosterfrau Agnes von Mannsfeld, lebte zuerst im Concubinate mit ihr, und heirathete sie am 2. Februar 1583 zu Bonn, als sein eigener Chorbischof an der Spitze seiner rebellirenden Unterthanen Kaiserswerth eroberte.

Nachdem ihn der Bannstrahl getroffen, wählte das Domcapitel in Köln den bayerischen Herzog Ernst, Bischof in Freising, den jüngeren Bruder unseres Herzogs Wilhelm V. von Bayern, dem der Professor Dr. Joh. Eck und der Kanzler Leonhard Eck zur Seite standen.

Unter seinem Sohne Albrecht V. dem Grossmüthigen von Bayern, den die Natur mit Allem ausgerüstet hatte, was einen Fürsten zum Beglucker seiner Völker machen kann, erfreute sich Kunst und Wissenschaft einer Pflege, die ihnen unter keinem der folgenden Regenten mehr in solchem Maasse zu Theil wurde. Die berühmtesten Künstler und Gelehrten zierten seinen Hof. An diesem Hofe erreichte namentlich die Musica a capella den Glanzpunkt ihres Ruhmes. Auch unter seinem Sohne Wilhelm V.

dem Frommen, von 1579 – 1597 stand die Musik im grossartigen Palestrinastyl noch in voller Blüthe. Die Lust an dieser Art von Composition verlor sich jedoch in den folgenden Jahrzehnten immer mehr und mehr, und war zuletzt schon nach einem Jahrhundert beinahe ganz erloschen.

Albrecht V. hatte nämlich den grössten, weltberühmten Musiker seiner Zeit, Roland de Lattre, lateinisch Orlandus Lassus 1557 an seinen Hof gerufen. Unter diesem grossen Genius wurde die bayerische Hofkapelle die berühmteste der Welt und die Rivalin der sixtinischen Kapelle. Für Verbesserung und Hebung der Musik stets besorgt, stiftete er 1573 ein Pflegehaus, die erste Musikschule, in welchem arme talentvolle Schüler in der Musik und in den Wissenschaften unterrichtet wurden, welchen dann die Verpflichtung auferlegt war, als Sänger in den Kirchen mitzuwirken. Sein Sohn Wilhelm V. erwarb in der Neuhauser- und Herzogspitalgasse viele Häuser, Hofräume und Gärten und erweiterte das Pflegehaus zu einem Seminarium für Musik (Seminarium Gregorianum), das zuletzt gegen 70 Zöglinge besass, unter welchen sich auch unser Caspar Ett befand. Sein späterer Freund und Mitarbeiter an der Wiedererneuerung der klassischen Musik, Joh. Ev. Schmid, war damals Präfekt im Seminare. Es existirte noch bis zum Jahre 1810. Diese unselige Zeit, der kein Wille irgend eines Stifters mehr heilig war, verwandelte diese hauptsächlich für die musikalische Erziehung von armen Knaben geschaffene Stiftung in das holländische Erziehungsinstitut, in welchem zwar Knaben erzogen wurden, der Unterricht in der Musik aber gegen den Willen des verlebten Stifters zu einer Nebensache geworden ist. Nach der Bestimmung und dem Zweck der Stiftung sind die in diesem Institute erzogenen Knaben verpflichtet, für ihre Erzieh-

ung als Sänger beim Gottesdienste mitzuwirken. Auch diese Bestimmung ist natürlich nicht mehr erfüllt worden, erstens weil die Knaben nicht mehr so viel Musik lernen, um auf Kirchenchören brauchbar zu sein, zweitens, weil, nach der unseligen Methode unserer Zeit, die Ueberlastung der Knaben mit Lehrgegenständen aller Art den jungen Sängern, auch wenn sie brauchbar wären, keine Zeit übrig liesse, bei dem Gottesdienste mitzuwirken.

Die Zahl der Hofmusiker an der königlichen Hofkapelle überschritt 90. 12 Bassisten, 15 Tenoristen, 13 Altisten, 6 Castraten, 16 Kapellknaben nebst 30 Instrumentalisten figurirten in der Kirche und am Hofe. Damals wurden schon die Messen a capella Note für Note von Blasinstrumenten begleitet; die Streichinstrumente indessen spielten nur bei der Tafel, wie ein geistreicher Musiker am Hofe Herzogs Wilhelm V., Massimo di Trojano ausführlich beschreibt.¹⁾ Diese Begleitung einer sechsstimmigen Messe von allen Blasinstrumenten geschah unter der Leitung des Compositeurs selbst. Auch sechsstimmige Lieder wurden von 6 Querpfeifen begleitet, ein Beweis, dass von der gegenwärtig sentimental scheckig gemachten Ausführung der Kirchenmusik a capella keine Rede gewesen sein konnte.

Eine Mottete wurde am 7. März 1568 von den Sängern unter Begleitung einer grossen Laute, eines Clavicymbals, aber auch von 8 Flöten, 8 grossen Violoncello und 8 Posaunen begleitet, so dass vierzig Musiker dabei beschäftigt waren.

Wir sehen hiemit actenmässig bekräftigt, dass in der Hofkapelle zu München die polyphone Musik im Palestrina'schen Style a capella, als Palestrina in seiner

1) Massimo di Trojano: die Vermählungsfeier Herzog Wilhelm V. von Bayern etc. frei übersetzt von Friedr. Würthmann 1842, pag. 20 und 28.

höchsten Blüthe stand, von den meisten der damaligen Blaseinstrumenten begleitet wurde, was namentlich, wie in unseren Tagen, dazu dienen sollte, diese Gesangsmusik noch festlicher zu machen. Ja, diese Begleitung wurde von Orlandus Lassus selbst veranstaltet, welcher bis 1549 Capellmeister am Lateran, dem Sitze der ersten Päpste, gewesen war.

Wir lernen hieraus: dass auch im 16. Jahrhunderte die Kirche nichts gegen den Gebrauch aller der musikalischen Hilfsmittel, welche der damalige Zustand der Kunst zu bieten im Stande war, selbst in der Kirche einzuwenden hatte, so wie überhaupt der Gebrauch der musikalischen Instrumente in der Kirche stets, je nach den Umständen, dem Gebrauche oder dem Missbrauche, den man von ihnen machte, bald erlaubt, bald verboten wurde.

Der Beifall, welchen die geistlichen dramatisirenden Darstellungen des heiligen Philipp Neri fanden, wurde immer grösser, und so verbreitete sich diese neue Art von Musik unterstützter geistlicher Darstellungen immer weiter und weiter. Die heil. Geschichte, die Geschichte des Leidens und Sterbens unsers Erlösers wickelte sich in lebendigen Figuren vor den Augen des andächtigen Hörers ab, und selbst Processionen wurden durch Stationen, in welchen solche heilige Vorstellungen stattfanden, unterbrochen. Der schwere, ernste polyphone Kirchengesang wurde immer anmuthiger von Soliloquien, die endlich zu Recitativen wurden, unterbrochen, und das Recitativ ging bald in die Monodie oder den Einzelgesang über. Sobald dieser Einzelgesang nicht mehr von der Herrschaft der übrigen consonirenden Stimmen beengt wurde, entwickelte er sich mit wunderbarer Freiheit, sich leichtgefällig dem momentanen Gefühle der Musik anschliessend, und so wurde die Monodie rasch dramatisch, wie sie im ersten, ursprünglichen Choral, gleichfalls von keiner Zugabe be-

engt, rein lyrisch war. Die neue Gattung von Musik war leicht verständlich, sich jedem Gefühle eben so leicht anschmiegend und leichter ausführbar geworden, und in eben dem Verhältnisse nahm die Herrschaft des Styles a capella und zwar ziemlich rasch ab. Palestrina's und Orlando's Compositionen konnten wirksam nur von fürstlichen Kapellen, Hochstiften, wo für jede Stimme mehrere Sänger zu Gebote standen, ausgeführt werden. In Städten, wo oft für jede Stimme nur ein Sänger vorhanden war, musste man sich der Orgel als Begleiterin bedienen.

Den polyphonen Gesang dem Organisten in den damaligen breiten Noten auf's Pult zu legen, ging nicht wohl an. Die Organisten erfanden sich deshalb eine Partitur im engen Raume, eine eigene Zeichenschrift, welche auf dem Notenpult Platz hatte. Die Bassnoten wurden mit Buchstaben bezeichnet, die Noten der Harmonie über den Buchstaben mit Noten wie in Italien oder mit Buchstaben wie in Deutschland. Ueber den Buchstaben unmittelbar kam das Zeichen ihrer Geltung, ein Vertikalstrich, der einen ganzen Takt bedeutete. Die Zahl der nach rechts gleich unsern Wegweisern an den Strassen gewendeten Querstriche, welche oben an dem vertikalen Striche angebracht waren, deutete den Werth der Noten an. Ein Strich nach der Rechten bedeutete einen halben Takt, ein zweiter Querstrich darunter einen Vierteltakt, drei einen Achteltakt, und um die Tonhöhe dieser Buchstaben zu bezeichnen, bediente man sich für die tiefste Octave, der achtfüssigen nämlich, der grossen Buchstaben, für die nächste der kleinen Buchstaben. Da man keine weitere charakteristische Figur des Buchstaben mehr besass, unterschied man die kleinen Buchstaben dadurch, dass man die kleinen Buchstaben der nächst höheren Octave, wie im cantus planus, verdoppelte oder über dieselben einen Querstrich setzte z. B. $\bar{c}$; die nächst

höhere Octave erhielt noch einen darüber $\overline{\text{c}}$ und so fort. Man bedient sich dieser Tabulatur des leichteren Verständnisses halber in der Schriftsprache noch heut zu Tage, wenn man z. B. vom dreigestrichenen $\overline{\overline{\text{c}}}$ spricht.

Diese Tabulatur mussten sich die Organisten über die nur in Stimmen ausgesetzten und gedruckt erscheinenden Compositionen des 16. Jahrhunderts selbst anfertigen, was aber eben nicht jeder Organist zu thun im Stande war. Dazu kam noch, dass in diesen polyphonen Compositionen des 16. Jahrhunderts die Stimmen einander nicht selten sich kreuzend übersteigen, so dass statt des Basses der Tenor die tiefste Note angibt.

Der Brüsseler van der Eycken, Simon a quercu, der, wie wir schon gehört, 1518 zuerst den Gebrauch der Diesis $\sharp$ im Contrapunkte erklärte, und unter Allen der Erste das bisher Unerhörte lehrte, dass die letzte dritte perfekt sein soll, und wenn sie es nicht sei, eine Diesis $\sharp$ vor sie gestellt werden müsse, bezeichnete auch zuerst die einzelnen Intervalle der Harmonie durch Ziffern, welche ihren Abstand von einander angaben. Man half sich desshalb auch in der Tabulatur anstatt der Buchstaben durch Ziffern, welche beinahe ein Jahrhundert später die ganze Harmonie über einem laufenden Basse angehend, die Grundlage unseres sogenannten Generalbasses gegeben haben.

Der Spanier Ludwig Viadana, Capellmeister an der Domkirche zu Mantua, welcher die zum Theil schon selbstständig auftretende, die Melodie führende Stimme mit der Orgel begleitete, nahm die tiefste Stimme für sein Clavier (Clavicymbel), oder Orgelstimme und führte sie fort, auch wenn Tenor oder Alt statt des Basses eintraten, Basso continuo, Bassus generalis genannt, und gab dieser tiefsten Stimme nun bald einen selbstständigen Charakter. Da die Oberstimme mit dem Generalbasse an Selbststän-

digkeit um die Wette eiferte, die Mittelstimmen ihre Selbstständigkeit immer mehr verloren und zuletzt zu Füllstimmen wurden, so ergab sich von selbst, dass über jeder Bassnote der Dreiklang angeschlagen werden musste, und wenn der Dreiklang weich war, schrieb er über die Bassnote ein *b*, wenn er wieder unvermuthet hart wurde, unser *#*.

Diese Art der Ausführung fand sehr bald in der musikalischen Welt, weil sie leicht zu übersehen und zu spielen war, Anwendung; in eben dem Verhältnisse verschwand aber die Selbstständigkeit der polyphonen Compositionen ohne alle Instrumentalbegleitung vor dem die Singstimme durch seine Begleitung unterstützenden Generalbasse.

Zehn Jahre nach Lasso's Tode hatten seine beiden Söhne eine Sammlung der Motteten ihres Vaters für 2 bis 12 Stimmen herausgegeben unter dem Titel: *Magnum opus musicum*, das 516 Stücke enthält. Aber schon 20 Jahre nach Herausgabe dieses Werkes, und 30 Jahre nach Lasso's Tod, bekam man diese grossartigen Compositionen nur höchstens noch in der kgl. Capelle zu hören. Die besten Musiker beklagten diese rasche Wendung der Zeit sehr. Da unternahm es der Organist an der Domkirche zu Worms, Speier und zuletzt Organist an der Würzburger Kathedrale, Caspar Vincentius aus St. Omer, die Compositionen Orlandos wieder in's Leben einzuführen, indem er zu dem *Magnum opus musicum* einen neuen Band hinzufügte, in welchem er den sämtlichen 516 Motteten eine Generalbassbegleitung hinzufügte. Merkwürdig ist, was er in seiner Vorrede zu seinem Werke „*In Magni illius Magni Bavariae Ducis Symphoniarchae Orlando de Lasso Magnum opus musicum, Bassus ad Organum nova Methodo dispositus*,“ Würzburg 1625, sagt: „Man habe diese Compositionen nur in hohen „Stifftern“ und der Fürsten Capel-

len aufführen können, wo jede einzelne Stimme mit 4 und mehreren Sängern besetzt gewesen, damit, sagt er, wenn einer oder mehrere Athem geholt, die andern nichts desto weniger fortsingen, und desshalb der Fluss des Gesanges nicht unterbrochen wird. Wenn hingegen sich bei jeder Stimme nur ein Sänger befinde, und durch Abgang einer Stimme oder auch nur weniger Noten „Misshäle“ (lateinisch heisst es *Caprizantium modulatio*) entstehen, so wird der Autor bei Seite gelegt.“

Wir lernen aus dieser Vorrede, dass damals nur die wenigsten Organisten sich die Compositionen selbst in Tabulatur zu setzen im Stande gewesen; dass sich desshalb die Tabulaturen nur durch Abschrift verbreitet und zuletzt selbst z. B. in der gedruckten Strassburger-Tabulatur sehr fehlerhaft geworden seien. Dadurch, sagt Vincentius, sei nicht allein der Orlandus, sondern noch viele andere „Welsche und Teutsche fürnehme Componisten ausser Uebung und täglichen Gebrauch gebracht.“

Um diesem abzuhelpen „habe er sich des wohlehrwürdigen und edlen Herrn Ludwig von Viadana neuer Manier bedient, um die der Musik Unerfahrene, ehe sie die Hand anlegen, dasselbige besser zu lernen, gleichsam zu nöthigen.“

Man sieht, zur selben Zeit, in welcher Viadana starb, schrieb man ihm auch in Deutschland und Frankreich die Erfindung des Generalbasses zu, welcher natürlich die damalige Harmonielehre in sich begriff.

Mit Wiedererweckung der heidnischen Klassiker hatte man auch die Wiedererweckung ihrer Tragödien und Comödien versucht. Sogar in Rom wurden in Mitte des 15. Jahrhunderts die unzüchtigen Lustspiele des Plautus in der Ursprache aufgeführt, und die Lust an dieser dramatischen Liederlichkeit war im Steigen begriffen bis zum

Anfang des 16. Jahrhunderts. Das klassische Schauspiel rief bald andere hervor; alle aber trugen das Gepräge der Unnatürlichkeit und Affectation so sehr an sich, dass sich der lebendige phantasiereiche Humor, als Gegensatz zu diesem, seine *Commedia dell' arte* erfand, in welcher der Arlequino mit Witz, Satyre und Laune über den armen steifen Pantalon seinen Triumph feierte.

Dass bei diesem Maskenspiel auch Musik angewendet wurde, versteht sich wohl von selbst. Weil man nur den polyphonen Styl kannte, konnte man natürlich diese Musik den einzelnen Charakteren auf der Bühne nicht in den Mund legen. Man begnügte sich also zu dem Spiele die stets vier- und mehrstimmigen Madrigale als Chor hinter den Coulissen singen zu lassen; als sich aber einmal eine Stimme vor den übrigen geltend gemacht hatte, und sich die übrigen bloss als Begleiterinnen unterwarf, war auch die Musik auf der Bühne selbst verwendbar.

Schon im Jahre 1590 hatte Emilio del Cavaliere in Rom dramatische Schäfergedichte, mit Musik durchwoben, in Privatzirkeln aufgeführt, während er 1600 zugleich ein allegorisches Oratorium von bedeutender Ausdehnung: *L'anima e corpo* auf die Bühne brachte, wobei das Orchester aus einer Doppellyra, einem Clavicymbel, einer Cither und zwei Flöten bestand, während in Florenz das heidnische Element vorherrschte und Rinuccini's Drama, „*Euridice*“, von Peri und Caccini componirt, die gezierten gräcisirenden Florentiner in nicht geringes Entzücken versetzte. Unser schon oben genannter Ludovico Viadana schuf und verbreitete seine Kirchenwerke mit laufendem Basse und einer Bezifferung da, wo sich die Harmonie nicht leicht errathen liess. So hatte sich auf einmal ein freier Geist auch in die sonst rein polyphone Musik eingeschlichen, und es fehlte dabei natürlich nicht an kühnen Geistern, welche, in dieser Freiheit übermüthig spielend,

auch die übrigen Fesseln des polyphonen Satzes abschüttelten. Der polyphone Satz gebot, wie diess auch noch gegenwärtig in unserm sogenannten reinen Satze der Fall ist, dass jede Dissonanz, welche in dem harmonischen Gebäude erschien, zuerst als Consonanz vorhanden gewesen sein musste. Hatte die Dissonanz als Reizmittel ihre Schuldigkeit gethan, so musste sie wieder zu einem wohlklingenden Intervall werden, oder, wie wir gewöhnlich sagen, die Dissonanz musste vorbereitet und wieder aufgelöst werden. Es war diess ein Gesetz aus der Natur hervorgegangen, weil zu einer Harmonie aus Consonanzen bestehend, ein nicht dazu stimmendes Intervall zu singen für den grössten Theil der Sänger eine Unmöglichkeit gewesen wäre. Da kam der Cremoneser Contrapunktist Claudius Monteverde, zuletzt 1650 Kapellmeister an der St. Markuskirche zu Venedig, componirte für die Kammer, die Kirche und das Theater, und sprach damit beinahe all den Hauptregeln der damaligen Contrapunktisten mit unbeschreiblichem Muthwillen Hohn. Er schlug z. B. alle Dissonanzen mit einander frei an, ohne alle Vorbereitung; ein damals ungeheures Verbrechen. Dadurch gewann man allerdings ein Mittel zum musikalischen Ausdruck, der sich in so bestimmter, mannigfaltiger Charakteristik wohl zuerst in den Compositionen Monteverde's fand. Monteverde war eine Art Zukunftsmusiker seiner Zeit, nur dass er in dem strengsten Style seiner Zeit vollkommen zu Hause war, und endlich mehr gelernt hatte, als alle unsere Zukunftsmusiker mit einander. Sein Orchester bestand schon aus 2 Clavicymbeln und einem Regal (Clavier mit Zungenstimmen), 2 Contrabässen, 2 Bratschen, 1 Doppelharfe, 2 Guitarren, 3 Violoncellen, 4 Posaunen, 2 Zinken, 2 Rebecviolinen, 1 Piccolo, 1 hohen Trompete mit der Secondärtrompete.

In dieser Zeit waren Frescobaldi und sein Schüler

Frohberger die grössten, wohl in unseren Tagen kaum übertroffenen Organisten.

Die eigentliche Heimath der Oper ist Venedig, und auf seinen damaligen 7 Theatern wurden von 1637 bis 1700 357 Opern aufgeführt, wie uns Marpurg berichtet.

Dass der ernste Styl Palestrinas a capella hier an der sich viel freier und graziöser bewegenden Kammer- und Opernmusik einen gewaltigen Nebenbuhler fand, lässt sich wohl von selbst denken, um so mehr, da sich auch die Instrumentalmusik an ihr heranbildete und desshalb auch ungehindert in den Kirchen Eingang fand. Der Styl a capella machte allmählig dem Style concertante in den Kirchen Platz, und da dieser als Unterlage nothwendig musikalische Instrumente erforderte, zog man auch die Instrumente, natürlich die Bogeninstrumente, immer mehr in den Bereich der Kirchenmusik, obwohl man, wie schon bemerkt, musikalische Instrumente zu allen Zeiten in der Kirche gebraucht hatte. Schon im Concilium zu Cloveshove in England wurde i. J. 747 beschlossen, die Citharisten aus der Kirche zu verjagen. Dagegen erbittet sich ungefähr um dieselbe Zeit Cuthbert, als Schüler des ehrwürdigen Beda, von dem Nachfolger des heil. Bonifacius einen Zitherspieler und Joannes Sarisberiensis im 12. Jahrhundert erklärt: „Um die Sitten zu verbessern und die Seelen durch das Frohlocken der Tugend zur Verehrung des Herrn hinüberzuziehen, entschieden die heiligen Väter, sei nicht allein der Zusammenklang von Menschenstimmen, sondern auch die Symphonien der Instrumente für den Dienst des Herrn zu verwenden, da sie die Liebe zum Hause des Herrn anfeuerten.¹⁾“

1) Ad mores itaque instruendos et animos exultatione virtutis trajiciendos in cultum Domini, non modo concentum hominum sed et instrumentorum modos censuerunt Sancti Patres Domino appli-

Fünf ~~Jahrhunderte~~ später hatte der Paduaner Joachim Carissimi, zuletzt Kapellmeister an der Kirche St. Apollinare zu Rom, zuerst die Instrumente sogar concertirend angewendet; er verklärte alle Style der damaligen Zeit, und machte, was unbehilflich und hart war, weich und sangbar. Zu seinen Motteten für die Kirche setzte er natürlich auch Instrumente und brachte dieselben so für die Dauer in die Kirche. Unter seinen Schülern 1649, wozu auch Scarlatti gehört, findet sich noch Caspar Kerll, der Carissimi's Kunst nach Deutschland brachte. Er wurde den 20. September 1656 am Münchner Hofe als Kapellmeister angestellt. Dass damals die Instrumentalmusik einen wesentlichen Theil bei musikalischen Aufführungen bildete, beweist schon dieser Caspar Kerll. Seine erste Oper, womit das von Churfürst Ferdinand Maria hinter der St. Salvator-Kirche neuerbaute Opernhaus 1657 eröffnet wurde, war *Orontes* (*dramma musicale*). Durch die Gemahlin des Churfürsten, einer Tochter des Herzogs Victor von Savoyen, waren durch italienische Hofmusiker italienische Musik, Castraten und italienischer Gesang bereits heimisch geworden. Auch für die Kammer hat Kerll gearbeitet. Ein Concert für zwei Castraten schrieb er, natürlich vom Basso continuo begleitet, sowie ein Trio für 2 Violinen und eine Gambe. Der Choral (ich erinnere an das Werk des Franciscaners P. Scheyrer), war trotz all diesem noch in seiner vollen Reinheit erhalten, und Kerll selbst schrieb eine *modulatio organica super Magnificat octo tonis ecclesiasticis respondens* 1686.

*hinh. i.
Wagnitz
mit mir*

Unter den übrigen sich mehr und mehr entwickelnden Instrumenten erreichte die Violine zu dieser Zeit die höchste Vollendung, zu der wir bis gegenwärtig nichts weiteres hinzuzufügen hatten. Namentlich waren es die

candos, cum templi reverentiam dilatarent. Joann Sarisb. De nugis curial. L. I. c. 6.

Violinen des Anton und Hieronymus Amati von Cremona gegen Ende des 16. Jahrhunderts, welche als die herrlichsten aller Instrumente auch noch in unseren Tagen ihren Werth behalten haben. Während Carissimi die Kammer-Cantate, die Instrumentalmusik überhaupt verbesserte, blühte der Styl a capella noch immer in der Sixtinischen Capelle, und der Capellmeister zu St. Peter am Vatikan, Orazio Benevoli, hatte vorzüglich in dem von ihm in seiner ganzen Lebendigkeit und Grossartigkeit entwickelten Fugensatze Unsterbliches geleistet.

Gerade als Kerll in Rom unter Carissimi's Leitung ein Jahr studirt hatte, wurde Alessandro Scarlatti 1650 zu Neapel geboren, später, wie Kerll, ein Schüler Carissimi's. Er wuchs rasch zum genialsten Musiker seiner Zeit, die er weit überflügelte, heran. Er war es, der mit seiner genialen Hand die Musik aus der Uebergangsperiode in unsere Zeit herübergeführt hatte. Kirchen-, Kammer- und Theater-Styl standen nun auf gleicher Höhe der Vollendung, und alle drei fingen natürlich an ihren Grenzen immer mehr in einander zu verfliessen an.

Nachdem sich die eine Stimme einmal frei von ihren gemeinschaftlich mitherrschenden Begleiterinnen gemacht, und, ihrem Genius folgend, bewegen gelernt hatte, wandte man immer mehr und mehr Sorge auf ihre grösstmögliche Ausbildung. Es entstanden darum in dieser Zeit die ersten weltberühmten Gesangsschulen in Italien, welche die grössten Sänger der Welt geliefert hatten. Neapel richtete in seiner Schule das vorzügliche Augenmerk auf den Gesang. Es war der Bologneser, Franz Anton Pistocchi, welcher zuerst den einfachen Gesang zum eigentlichen Kunstgesang herانبildete, der mit einer Macht die Herzen der Menschen ergriff, von welcher man früher keine Ahnung hatte. Die Sänger, welche aus dieser Schule hervorgingen, erschienen nun als neue Sterne am Horizont der europäischen

Gesangskunst, und sie erregten eben so viel Entzücken, ernteten eben so viel Beifall als Gold.

Scarlatti starb 1725 als Oberkapellmeister zu Neapel, eine Schule gründend, welche beinahe bis zu unseren Tagen herauf der ganzen musikalischen Welt Gesetze gab. Der grosse Leonardo Leo und der grosse deutsche Hasse gingen aus dieser Schule hervor; es gab von jetzt an nur eine Oper in der ganzen gebildeten Welt, und das war die italienische.

Auf Kapellmeister Kerll folgten am Hofe zu München nur mehr italienische Kapellmeister. Der erste war Hercules Bernabei, früher päpstlicher Kapellmeister, als Schüler des berühmten Contrapunktisten Orazio Benevoli, Kapellmeisters an der Kirche zu St. Peter in Rom.

Auf den Herkules Bernabei folgte sein Sohn Joseph Anton Bernabei. Hasse war entzückt von dessen Opern.

Der Churfürst Max Emmanuel veranlasste unsern Bernabei, mehreren Ordensgeistlichen Unterricht in der Kunst des Satzes zu geben, und unter seinen Schülern will ich nur einen nennen, den P. Meinrad Spiess, Capitular und Superior des Reichsstiftes Irrsee. Er schrieb seinen Tractatus musicus compositorio-practicus in einem Deutsch, das nach damaliger Sitte mit lateinischen, französischen und italienischen Wörtern reichlich gespickt, den Norddeutschen so wenig gefiel, dass sie sagten, sein Deutsch müsse erst wieder in's Deutsche übersetzt werden, um verständlich zu sein. Allein trotz diesem ist dieser Tractatus das reichhaltigste und passendste Werk, welches in dieser Zeit zur Composition Anweisung gab. Spiess behandelt alle Stylarten mit eben so grosser Kenntniss als Umsicht. Er ist ein vortrefflicher, gelehrter Contrapunktist, kannte aber eben so wohl den freien Styl. Er unterschied drei Style: den Kirchen-, Kammer- und Theaterstyl. Dem Kirchenstyle gebühre unstreitig der Vorzug.

Neben dem Style a capella, erklärt er, existirt noch der stylus ecclesiasticus mixtus, nämlich: „wann die Composition mit 1, 2, 3, 4 oder auch mehreren Stimmen in concertirenden instrumentis theils ariose, theils auch mit untermengten Contrapunkt Fugen etc. solchergestalt fortgeführt wird, dass man jedoch im Ganzen die Schranken der kirchlichen Gravität und Modestiae nicht überschreite.“ Die Geistlichen und Religiösen sollten mehr als „Andere befließen sein, alle üppige, unanständige Musiquen aus dem Gottesdienste zu exterminiren.“ „Wahr ist es, „fährt er indessen fort, „etwas excitates, munteres, frisches, zumahlen es sonderlich der Text erfordert, kann man in den Kirchen auch wohl anbringen, doch so, dass der ernsthafte, majestätische Kirchenstyl seinen Rang, Sitz und Vorzug behalte.“ „Wahr ist es, will eine Musikalische Composition jetziger Zeit bei den Zuhörern den erwünschten Effekt haben, so erfordert es Gedanken, Geist, Brillant etc. Aber alles dieses muss geschehen cum grano salis et Majestate ecclesiastica.“

Man lernt aus diesen Worten, dass der gut unterrichtete, erfahrene Prälat auch die Instrumentalmusik aus der Kirche nicht ausgeschlossen wissen will. Er, der die alten Kirchentonarten gegen Mizler sehr kräftig vertheidigt, sagt demungeachtet: „Nichts rührt die Herzen der Menschen mehr, nichts dringet so tieff in die Seel, als eine anmuthige Melodey.“

In Norddeutschland befand sich am glänzenden Hofe des Churfürsten von Sachsen und Königs von Polen, August, der in Italien vergötterte caro Sassone Joseph Adolph Hasse, Schüler Scarlattis, mit seiner Gemahlin, der schönen, im Ruhm einer halben Welt strahlenden Sängerin Faustina Bordoni engagirt, von wo aus seine Opern Deutschland wie Italien mit Entzücken erfüllten. Ja, nach London gerufen, siegte er mit seinem Artaserse über den grossen Händel.

Im trocknen, steifen Berlin dagegen herrschte eine Partei, welche auf italienische Musik von Hasse mit Verachtung sah, sich nur an den strengen Fugensatz in seiner letzten, durch Orgelspiel begründeten Beweglichkeit hielt und über alles, was nicht Contrapunkt oder Fuge war, mit unbarmherziger Strenge herfiel.

An der Spitze dieser Partei stand der als Theoretiker der damaligen Zeit berühmte Joh. Phil. Kirnberger, Hofkapellmeister der Schwester Friedrich des Grossen, der Prinzessin Amalie von Preussen. Sie machten miteinander Fugen und nichts als Fugen, und was nicht Fuge war, erhielt in ihren Augen keine Gnade. Als der unsterbliche Gluck mit seinen Opern bereits die Welt entzückt hatte, schrieb die Prinzessin Amalie an Kirnberger: „Er hat Recht, Kirnberger! Dieser Gluck wird niemals ein habiler Mensch in der Composition werden, da sind in seiner Ouvertur keine imitationes etc.“ Ein zweiter Champion dieser Partei war der gleichfalls durch seine Musikschriften berühmte Forkel, — der nannte Gluck's Arien Gassenhauer u. dgl.; er wollte, Gluck sollte von Seb. Bach Arien schreiben lernen. Von dieser Partei ging vorzüglich das Anathema über alles was nicht als Fuge, was nicht als doppelter Contrapunkt erschien. Selbst der berühmte Zelter spottete über Mozart und seine Opern und natürlich über alle Kirchenmusik, welche irgend natürliches, freieres Leben in sich trug, oder überhaupt nach unseres Spiess Ausdruck „Geschmack“ verrieth. Unsere süddeutschen Kritiker staunten, wie auch heut zu Tage noch, mit tiefster Verehrung diese norddeutschen Orakelsprüche an, und glaubten unsern starren protestantischen norddeutschen Brüdern auf's Wort, was sie eben in ihrem Gefühle gegen unsere süddeutsche Musik in die Welt schleuderten. So kam unsere südliche Kirchenmusik und alle unsere Heroen, die man, wenn auch mit Unrecht, der

sogenannten Wiener Schule einreichte, bei uns selbst in einen Verruf, den sie nicht verdienten, und zwar gerade desshalb, weil sie keine norddeutsche, sondern eine katholische Kirchenmusik componirten.

Neben Bernabei stand am Münchener Hofe der merkwürdigste Schüler des Hercules Bernabei, der Venetianer August Steffani, der zuletzt als Bischof von Spiga starb. Die grössten italienischen Gesangsvirtuosen traten auf dem Münchener Opern-Theater auf, Pistocchi, Bernabei, dessen Zögling der letzte unmittelbar aus der italienischen Schule hervorgegangene grosse Sänger Anton Raff war.

Auf Bernabei folgte der Venetianer Porta, dessen Requiem noch immer eine ausgezeichnete Composition ist; auf Porta folgte Andreas Bernasconi, der eben so viele Opern als Kirchensachen schrieb. Unsere Churfürsten waren selbst ausgezeichnete Musiker; Maximilian Joseph hatte sogar mehrere Kirchensachen, ein Stabat mater, eine Litanei componirt. Nach Maximilian's Tode folgte Karl Theodor von der Pfalz, und mit ihm zog auch seine weltberühmte Hofkapelle nach München. An die Spitze der Münchener Kapelle wurde nun der Director der Mannheimer Kapelle, Holzbauer, gestellt, Andreas Bernasconi wurde vom ersten zum zweiten Kapellmeister zurückgestellt; als dritter wirkte der geistliche Rath und Hofkapellan G. Vogler; als vierter Paul Grua; die Instrumentalmusik dirigitte Christian Canabich; als Concertmeister war Ignaz Fränzl berühmt. Unter den Violinisten war Peter Winter, später der zu seiner Zeit weltberühmte Operncomponist. Das unübertroffene Orchester riss die unbedingteste Herrschaft an sich und der reine Vocalsatz schwand zuletzt aus der Hofkapelle mit dem verdrängten Abt Vogler. Dieser hatte schon im Jahre 1786 geschrieben: „Warum wollen die heutigen Kapell-

meister nicht mehr ohne Instrumente Kirchenmusik componiren? Warum führen bei ihnen die laufenden Geigen die Sprache und die Blasinstrumente das Wort so sehr, dass die Singstimmen nur Zuhörer sind? Man sehe jene alten Miserere's von Allegri, Bai; die Improperien Palestrinas; die 50 italienischen Psalmen von Marcello, den vierstimmigen Gesang beim heil. Grabe von Valotti; jenes 16 stimmige Dixit von Pitoni. Diese veralten nicht, sie werden nach 100 Jahren noch das sein, was sie vor 200 Jahren waren.“

Das war der letzte Ruf, der sich für heil. Gesangsmusik erhob, bis 1816 Caspar Ett und sein Freund, der Hofkapellan Joh. Bapt. Schmid das alte Miserere Allegri's zum ersten Male in Deutschland und zwar mit ungeheurem Erfolge in München zur Aufführung brachte.

Ich habe absichtlich den freundlichen Leser durch die labyrinthischen Anfänge unserer Kirchenmusik geführt, um einmal in's Klare zu kommen, was man denn eigentlich unter dem alten Gregorianischen Kirchengesang verstehe, und wie es sich mit seiner Geschichte bis zu uns herauf verhalte. Der Gregorianische Gesang war ursprünglich melodischer Jubel im Gegensatz zu dem Psalmiren der alten Kirche, von welchem der heil. Isidorus sagt: „Die erste Kirche psallirte so, dass der Sänger nur mit geringer Erhebung der Stimme sang und einem Sprechenden näher kam als einem Psallirenden“, ¹⁾ eine Weise, welche sich bis auf unsere Zeiten herab erhalten hat, und wie all unser Psalliren im Chore bei Tag und bei Nacht eine Abart dieser Psallirungsweise der ersten Kirche ist, deren sich übrigens zu des heil. Augustin Zeiten nur die

1) Primitiva ecclesia ita psallebat, ut modico flexu vocis faceret psallentem resonare, ita ut pronuncianti vicinior esset quam psallenti. St. Isidorus, De offic. c. 7.

„pigriora membra“ bedienten. Von dieser Art (ich meine nicht den Accent) unterscheidet der heil. Augustin wohl den eigentlichen Kirchengesang: „Der Kirchengesang soll sich durch eine angenehme Melodie auszeichnen; er muss mit fließender Stimme und entsprechendem Vortrag gesungen werden.“¹⁾

Man denkt sich indessen den Choralgesang, wenn man ihn auch in Accentus und Conventus theilt, immer als etwas Feststehendes, von welchem man mit der Zeit abgewichen und zu welchem man wieder zurückkehren müsse. Der Choralgesang, wie ihn der heil. Gregor am Ende des 6. Jahrhunderts in seinem Graduale und Antiphonarium als Norm festsetzte, war metrisch in einer Zeichenschrift, welche durch unsere gegenwärtigen Noten nicht mehr in Bezug auf Vortrag genau wiedergegeben werden kann.

Dreihundert Jahre darauf, zu Notkers Zeit war der Gregorianische Gesang schon ein anderer geworden. Die unter Gregor freier sich ergießenden, jubilirenden, nur durch Arsis und Thesis getragenen Sequenzen mussten sich gefesselt im rhythmischen Schritt dem Worte fügen. Ein Jahrhundert darauf hing bereits der frühere freie Choral von der Bewegung und den Schritten einer zweiten Stimme ab. Drei Jahrhunderte darauf ging die Selbstständigkeit des ursprünglichen Gregorianischen Chorals neben drei einzelnen, mit ihm wettlaufenden Stimmen verloren und er machte — nur mehr einen Theil eines harmonischen Ganzen aus. Der römische Choral endlich, unter Pius V. um die Mitte des 16. Jahrhunderts, so gut als es noch möglich war, wieder hergestellt, unter Clemens

1) Suavi melodia compositus esse debuit ecclesiasticus cantus; cum liquida voce et convenientissima modulatione cantatur. St. Augustini, Epist. T. LV. pag. 34.

VIII. und Urban VIII. in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts revidirt und erweitert herausgegeben, ist nur noch ein Schatten des Gregorianischen Chorals aus dem 6. Jahrhundert. Dazu kommt noch, dass jede Diöcese z. B. Cöln, Münster, ja jeder Orden eine eigenthümliche Weise des Choralgesanges hatte, die sich von der römischen mehr oder minder unterschied.

Selbst den eigentlichen Hymnen gestattete man in der *ecclesia romana*, sowie in den französischen Diöcesen Laon und Vienne und den deutschen Diöcesen Münster und Cöln erst ungefähr im 12. Jahrhunderte Zutritt. Musikalische Instrumente indessen, welche den Choralgesang begleiteten, oder auch dazwischen spielten, gebrauchte man, wie wir gesehen, noch bis zu Orlando's Zeiten herauf; denn, nachdem der frühere freie Gesang den gemessenen Schritt der *musica mensuralis* angenommen hatte, war es auch möglich, dass sich die schwerfällige Orgel ihm anschmiegte, um ihn in gleichen Schritten zu begleiten.

Man versuche es einmal, das auf pag. 25 angeführte Graduale Nro. III mit der Orgel zu begleiten! Welche Verzerrung, welche endlose, schwerfällige, nichts-sagende Folge von Harmonien kömmt da zum Vorschein, um den Hörer zur Verzweiflung zu bringen! Daher hat auch Ett überall, wo es galt, die seit Pius V. uns vorgeschriebenen Choralmelodien mit der Orgel zu begleiten, immer den eigentlich melismatischen Theil der Melodie wohlweislich weggelassen und den Gesang in seiner einfachen Grundlage begleitet; denn in seiner melismatischen Urform ist der Choral nicht für die Begleitung geschaffen, und nur der Ungeschmack kann es versuchen, denselben in seiner Urform begleiten zu wollen.

Aus diesen kurzen Beobachtungen lernen wir: dass der Kirchengesang von Gregor dem Grossen angefangen

bis zu unserer Zeit herauf stets im Gewande seiner Zeit auftrat, und stets sich der Entwicklung der musikalischen Kunst anschloss.

Die katholische Kirche hat nämlich hier wieder gerade ihre Katholizität bewährt, indem sie, in ihren Grundlagen unverändert und unerschütterlich, zu allen Zeiten jedem ihrer Kinder Alles und Allen Alles zu sein bestrebt war. Sie hat jeder würdevollen Musik, wie sie das Zeitalter gab, in ihre heiligen Tempel den Zutritt gestattet, und ist nur mit ihrem Veto eingeschritten, wenn sich der Gebrauch in Missbrauch umwandelte.

Es verhielt sich vor einem halben Tausend Jahre gerade so wie gegenwärtig. Die Figuralmusik war vom Choral, vom Cantus planus, noch viel weiter entfernt als unsere Instrumentalmusik von der Figuralmusik des 14. Jahrhunderts; dennoch brach sich diese neue Figuralmusik so schnell die Bahn in unserer Kirche, als die Instrumentalmusik in unserer Zeit. Die Figuralmusik wurde von einem Theile der Christen mit eben solcher Freude aufgenommen wie die Instrumentalmusik in unseren Zeiten, von den Puritanern vor einem halben Jahrtausend eben so verpönt, wie das gegenwärtig wieder Mode zu werden beginnt. Es hatte natürlich auch in dieser fernen Zeit der physische und psychische Habitus des Individuums eben so vielen Einfluss auf das Urtheil desselben, wie diess gegenwärtig der Fall ist und immer sein wird.

Die Mensuralmusik wurde von dem einen Theile eben so ausnahmslos verworfen, als von dem anderen Theile in Schutz genommen; namentlich waren es alle strengen Orden, welche der Neuerung so abhold waren, als diess kaum der Fall in unseren Tagen sein dürfte; ja sogar in mehreren Benediktiner-Klöstern war die Figuralmusik verpönt und vor Allem die Instrumentalmusik. Gregor, Abt des Klosters Weingarten, hasste sogar, sagt der Ge-

schichtschreiber Bucelinus, die musikalischen Instrumente und litt sie nicht einmal bei der Tafel. Namentlich waren es die Klöster der Karthäuser, die Congregation vom Monte Casino, von Monte Oliveti; die Casulier, welche nicht allein den Gebrauch der Mensuralmusik innerhalb, sondern sogar ausserhalb der Kirche; ja nicht allein die Erlernung der Figuralmusik, sondern auch das Lehren derselben verboten.¹⁾

Die Karthäuser führten an: „Die Aufgabe eines wahren Mönches sei: zu klagen, und so zu singen, dass Trauer, nicht Gesangsergötzung in seinem Herzen Platz greife.“²⁾

Es waren zugleich die hohen Stimmen im Gegensatze zu dem männlichen Tenor, welche von Falsettisten vorgetragen werden mussten, und die Ohren und das Gefühl der bloss an die kräftigen Männerstimmen gewohnten Theologen beleidigten. Diese neue Art zu singen, sagten sie, diene bloss zur Ergötzung, zum Ohrenkitzel, nämlich das Zerbrechen und Ueberfliessen der Stimmen, die Verdoppelung der Noten. Unter dem Brechen der Stimme verstanden sie den Discant, von Falsettisten vorgetragen; denn sie glaubten, der Falsett müsse mit zusammengeschnürter Kehle erzeugt werden. „Es wird zum Schmutz „für die heiligen Ohren, der Kitzel musikalischer Har-

1) Monachis tam organorum, quam aliorum instrumentorum pulsatio interdicatur, ita ut nec discant nec doceant eorum usum, similiter caveatur omnis cantus figuratus.

Et idem de cantu figurato intelligimus, videlicet, quod neque ipsi addiscere, neque alios docere, neque extra chorum eo uti possint sine licentia Superioris. Ed. Martenii commentarius in regul. St. Bened. c. 19.

2) Quia boni Monachi officium est, plangere, sic cantandum voce, ut planctus, non cantus delectatio sit in corde. Consitut. Carthus. Ed. Marten. comm. in regul. S. Bened. c. 19.

„monie, im Gegensatze zu dem Wohlklange des ungeschminkten einfachen Psalmengesanges“ sagt Papst Benedikt XIV.¹⁾ noch im 18. Jahrhunderte.

Trotz allem diesen fand die Mensuralmusik, gerade wie unsere Instrumentalmusik, rasch in allen Kirchen, selbst auf dem Lande solchen Eingang, dass sie den Choral ganz in den Hintergrund drängte.

Wenn Benedikt XIV.^x die Mensuralmusik verabscheute, so war ihr bereits vier Jahrhunderte früher Papst Johann XXII. nichts weniger als abgeneigt. Wenn er auch den Falso Bordone streng verbot, erlaubte er polyphone Musik an Festtagen in der Art, dass, wie er sagt, über dem Kirchengesang einige Consonanzen, welche die Melodie erheben, als Octaven, Quinten, Quarten u. dgl. gesungen werden durften.²⁾

Navarrus erwähnt sogar schon von den Sängern der päpstlichen Kapelle: er habe diese Sänger Motetten singen gehört, die sich eben so gut oder besser anhören liessen, verständlicher wurden und mehr rührten, als wenn sie den Gregorianischen Choral gesungen hätten.

Dieser Navarrus kann übrigens nicht begreifen, wie Papst ~~Johann XXII.~~ den mensurirten Gesang verbieten konnte, da gerade in ganz Rom und vorzüglich in der päpstlichen Kapelle dieser Gesang in Uebung sei, wo in der päpstlichen Kapelle die erfahrensten und zugleich

1) Sordescit quippe sanctis auribus omnis musici concentus titillatio prae hac plani cantus et simplicis psallendae harmonia. Bened. XIV. encycl. Tract. de recta ratione psallendi cap. 9. art. 9.

2) Praeterea hoc autem non intendimus prohibere, quin interdum diebus Festis praecipue, sive solemnibus in missis et praefatis divinis officiis aliquae consonantiae, puta octavae, quintae, quartae et hujusmodi supra cantum ecclesiasticum simplicem proferantur. Navarrus de horis canonic. c. XVII. n. 35.

rechtschaffensten Sänger ausgewählt würden, welche durch ihren Gesang weder dem Worte noch dem Verständnisse desselben Eintrag thäten — einen Gesang, der werth sei, in der ganzen Welt nachgeahmt zu werden. Er erzählt weiter, dass diese eben so bescheidenen als kunstvollen und frommen Sänger sich vereinigen, und eine Mottete oder einen anderen Gesang, welcher gerade nicht vorgeschrieben ist, oder auch einen vorgeschriebenen Mensuralgesang so vortragen, dass er gleich gut oder besser gehört und besser verstanden werde und ergreifender sei, als wenn sie den Gregorianischen oder einfachen Choral gesungen hätten.¹⁾

Man sieht also, dass dieser polyphone Gesang, welcher jetzt als die einzig wahre kirchliche Musik gepriesen wird, noch weit mehr Gegner zählte, als die gegenwärtige Instrumentalmusik in unserer Kirche. Trotz allem Widerstreben hatte er sich indessen unaufhaltsam als Discantus so sehr verbreitet, dass er selbst auf dem Lande gesungen oder zu singen versucht wurde, ein Experiment, das, wie auch noch in unserer Zeit, nicht immer glücklich ausfiel, so dass sich, wie wir bereits gesehen, die Synode der Diözese Gent in's Mittel zu legen für gut fand und erklärte: „Weil die Erfahrung lehrt, dass der in nicht hinreichend dotirten Pfarrkirchen eingeführte Gesang, den man Diskant nennt, nicht würdig genug, wegen mangelnden Mitteln, von hiezu geeigneten Sängern ausgeführt wird, so dass er den Gottesdienst mehr verunehrt als ziert, so ermahnen wir die Pfarrer, Kirchen-

1) Quia aliquando conveniunt cantores tam modesti, tam compositi et devoti, qui cum humilitate canunt unum mottetum, vel aliud quidpiam quod non est obligatorium; aut ita canunt obligatorium, ut aequè bene, vel melius audiat, intelligatur et moveat littera, eis sic canentibus, quam si Gregorianum et planum cantum canerent. Navarr. de hor. canon. c. XVIII. no. 35.

vorstände und Andere, denen daran gelegen ist, dass sie, zufrieden mit dem Gesange, den man den Gregorianischen nennt, Sorge tragen, dass dieser Gesang würdig von hiezu geschickten Priestern oder andern Klerikern von gutem Rufe und rechtem Lebenswandel ausführen lassen.¹⁾

Wir lernen daraus, dass den Pfarrei- und Kirchengenossen vor dreihundert Jahren der Mensuralgesang besser gefiel, als der Gregorianische Choral, wie diess nach dreihundert Jahren mit Mendelssohn, Alban Stolz und hundert andern Pfarrvorständen der Fall war und ist.

Man wolle mich ja nicht missverstehen — der Gregorianische Choral, wie er durch die Kirche auf dem Tridentinischen Concile festgestellt worden, ist mit der Kirche emporgewachsen, so innig mit ihr verflochten, dass er von ihr nicht getrennt werden kann, und er wird immer der feierliche Gesang des Priesters bleiben und bleiben müssen; allein ich verlange, dass er gesungen wird, wie er gesungen werden soll, von dem Einzelnen sowohl, als vom Chore, so wie es die ausdrückliche Vorschrift der Väter und Kirchenfürsten ist. Schon am Anfange des 9. Jahrhunderts im Jahre 803 von der fränkischen Synode befohlen: „Die Psalmen sollen der Ordnung gemäss ohne alles Eilen, die Abschnitte in den Versen festhaltend, psallirt werden.“²⁾

1) Quoniam experientia docet, in parochialibus ecclesiis non satis dotatis introductum eum cantum, quem discantum vocant, ob stipendiorum tenuitatem non decenter ab aptis cantoribus absolvi, et potius dedecorare officium divinum, quam ornare, monemus parochos, magistros fabricae, aliosque, quorum interest, ut contenti cantu (quem Gregorianum dicimus) curent, illum digne per idoneos sacerdotes aut alios clericos non dissolutae vitae peragi. Concil. Germ. T. VII. pag. 684.

2) Psalmi ordinate, absque ulla festinatione, divisionibus in versibus custoditis psallantur. Concil. German. T. I. pag. 379.

Auch Papst Benedikt XI. befahl, dass in Kirchen und Klöstern die Canoniker einzeln sowohl als miteinander bei dem Gottesdienste nicht hetzend und abkürzend, sondern langsam und deutlich psallirten und celebrirten.¹⁾

Allein man täusche sich ja nicht. Der Choral ist, namentlich was einzelne Sänger betrifft, so schwer gut zu singen, als eine Opern-Arie; man wird den Choral deshalb eben so selten gut ausgeführt hören, als eine Opern-Arie. Was den Chor selbst, sowohl beim Absingen der Messe als der Tageszeiten betrifft, so ist der von Benedikt XI. vorgeschriebene gute Vortrag der Psalmen eben so schwer als ermüdend. Die alten Sänger bereiteten sich eben so sehr auf ihren Vortrag vor, als der Opernsänger zum Vortrag seiner Arie. Durandus erzählt: Die Sänger assen den Tag vor ihrem Dienste keine andere Speise als Hülsenfrüchte, um ihrer Stimme nicht zu schaden, weshalb sie auch Bohnenkerle genannt wurden.²⁾

Er soll, wie auch die Kirchenversammlung von Gent befahl, von dem Geschäfte gewachsenen Priestern oder andern Klerikern gesungen werden. Der heil. Benedikt schrieb desshalb in seiner Regel c. 38 recht deutlich vor: „Die Brüder sollen aber nicht nach der Reihe lesen oder singen, sondern nur diejenigen, welche den Hörer zu erbauen im Stande sind.“³⁾

Wechselseitige Erbauung und Erbauung der Gläubigen

1) Quod in ecclesiis, monasteriis ad divina officia universi et singuli canonici studeant convenire, ipsa que non transcurrendo aut syncopando, sed tractim et distincte psallant et celebrent. Concil. Germ. T. XI. P. II. pag. 1831.

2) Antiqui pridie, quo cantandum erat, cibis aliis abstinebant, propter causam vocis, praeterquam leguminibus, psallentibus apertis. Unde et cantores vulgo fabarii dicti sunt. Durand. Ration. L. II. c. 2.

3) Fratres autem non per ordinem legant aut cantent, sed qui aedificent audientes.

war daher die Hauptaufgabe derer, welche den Choral zu singen hatten. Was Mendelssohn, den man widerlegt zu haben glaubt, tadelte, das tadelten die Kirchenobern zu allen Zeiten, — das rohe, handwerksmässige Herableiern der Psalmen. Im Anfange des 17. Jahrhunderts, 1628, heisst es in den Osnabrücker Synodal-Constitutionen: Die jagende und einander hetzende Art zu lesen und zu singen sei durchaus verboten, aus allem leuchte Reife, Ernst, Frömmigkeit, Religion und Ehrfurcht vor Gott hervor.¹⁾

Diese Vorschrift war wohl in den damaligen Klöstern auszuführen, in unsern Tagen ist das allerdings, wie wir schon bemerkt, kaum mehr möglich. Diese Umstände veranlassten zuerst die Einführung der Orgel in die Kirche schon im Jahre 660, eine Einführung, die auf eben so viel Widerstand stiess, als die Einführung der Mensuralmusik. Man sah indessen bald ein, dass man ihren Gebrauch erlauben musste, zur Zierde des Gotteshauses, zur Erleichterung und Stütze der Sänger beim Gottesdienste²⁾, wie Brentenius in seiner Marienroder Chronik erzählt.

Der Gebrauch der Orgel wurde noch überdiess dazu erlaubt, um durch ihre melodiose und harmonische Majestät die Andacht des Volkes noch mehr zu erregen.³⁾ Ihr Gebrauch wurde aber verboten in Klöstern, zu deren Gottesdiensten sich kein Publikum einfand, wie bei den regulären Canonikern im Magdeburgischen.

1) Cursorius ille ac concitatus legendi cantandique usus omnino exulet; omnia maturitatem, gravitatem, pietatem, religionem ac reverentia erga Deum redoleant. Conc. Germ. T. IX. pag. 439.

2) Ad decorem Domus Dei et fratrum sublevationem et allevamen in divinis, Leibn. Script. rerum Brunsw. pag. 492.

3) Quandoquidem, ut dictum est, duntaxat permittuntur ad excitandam devotionem vulgi, quo magis eis afficiatur per melodiam et solemnitatem quam addere videtur organum. Navarr. de hor. can. c. XVII. n. 34.

Man fühlte also, dass das Volk durch die Majestät der Orgel mehr erbaut werde, als durch den einfachen Choralgesang, und ganz dasselbe fand noch mehr statt bei Einführung der Polyphonie, einer Orgel nämlich aus Menschenstimmen bestehend. Diese Polyphonie erbaute, wie derselbe Navarrus bezeugt, mehr, als der einfache Choral, und desshalb gewährten selbst die Päpste neben dem Choral der Mensuralmusik den hervorragendsten Platz.

Wir haben hier die thatsächlichsten Beweise, dass die Kirche beim Gebrauche ihrer Musik den Zweck hatte, nicht allein die Andacht der Priester, sondern vorzüglich des Volkes zu erregen und zu nähren, und so hat sie immer in allen nicht wesentlichen Dingen der Stimmung der Zeit Rechnung getragen, wenn sie zu ihrem Hauptzwecke diene, die Andacht und Erbauung zu fördern. Zu diesem Zwecke erlaubte sie selbst einer Musik, welche von dem ursprünglichen, vierhundert Jahre zurückliegenden Gregorianischen Gesange unendlich verschieden war, einer ganz anderen Musik selbst in die päpstliche Kapelle Zutritt.

Aus diesem thatsächlichen Verhalten der Kirche geht wohl unwidersprechlich hervor, dass die Aufgabe der Kirche zu allen Zeiten gewesen, die Gläubigen jeder Zeit durch ihren Gottesdienst so viel als möglich zu erheben und zu erbauen.

Ganz entgegen diesem Grundsätze sucht man nun auf einmal alle Versuche zu verwerfen, welche die Erbauung der Gläubigen durch andere Mittel in's Werk setzen wollen, als durch jene, welche vor dreihundert Jahren ganz am rechten Platze sich befanden. Unsere Kirche hat fort und fort mit bewundernswerther Consequenz ihren Gottesdienst durch alle Hilfsmittel der Kunst zu verherrlichen erlaubt und gesucht. Aus der Gruft und den Katakomben ging der Lateran und der Vatican hervor; das Altarblett in der Kapelle des heil. Petrus zu St. Pu-

dentiana in Rom, auf welchem der heil. Paulus Messe las, hat sich in den wunderbarsten, himmelanragenden Bau verwandelt. Künstler und Maler aller Zeiten schmückten in dem Style ihrer Zeit Altäre und Chöre, nur der Chorgesang, die Kirchenmusik des Chores, soll im 16. Jahrhunderte allein die Macht besessen haben, die Andacht und Erbauung der Gläubigen zu befördern. Für Erbauung der Gläubigen durch Musik gab es nach dieser Ansicht nur eine Zeit, nämlich das 16. Jahrhundert.

Wir fragen also, gibt es keine andere Kirchenmusik die Andacht zu befördern, als die des 16. Jahrhunderts? Und man kann mit den besten Gründen antworten: Die Geschichte lehrt, jede Zeit besitzt Mittel, ihre Kinder zu erregen, zu begeistern, zu erheben. Kein Jahr und kein Jahrhundert hat dazu das ausschliessliche Privilegium. Jedes Jahrhundert hat, wenn auch nur einzelne Genien aufzuweisen, welche, aus ihrer Zeit hervorgegangen, am mächtigsten auf ihre Zeit einzuwirken im Stande waren. Es handelt sich bei der Frage über ächte Kirchenmusik nicht um Aenderung im Kultus unserer heil. Kirche, es handelt sich hier nur um Beförderung der Erbauung der Gläubigen, welche dem Gottesdienste beiwohnen, einer Erbauung, welche die Kirche zu allen Zeiten durch Mittel, die ihr die Zeit gebot, zu befördern suchte.

Wir sprechen hier nicht von dem Gesange der Priester am Altare und im Chore. Der Priester hat sein Antiphonarium, sein Graduale, das Psalterium ex decreto S. S. Concilio Tridentini restitutum. Der Choralgesang ist in dieser Form von der Kirche autorisirt, wenn er auch nicht mehr der ursprüngliche Choralgesang Gregor des Grossen ist. Er muss aber wenigstens nach der Vorschrift der Kirche gesungen werden. Er ist ohne Beziehung zur Harmonie erfunden und darf desshalb nicht harmonisch, am allerwenigsten mit Accorden begleitet

werden, sonst gehört er unserer modernen Musik an und ist nicht mehr Gregorianischer Gesang — der ursprüngliche Cantus planus nämlich. Wird er harmonisirt, so muss man sich der Harmonieen bedienen, wie sie sich nach innern Gesetzen auf einander beziehen. Ein planloses Aufeinanderdrängen und Häufen von Dreiklängen beleidigt unser an eine gesetzmässige Accordenfolge von Jugend auf gewöhntes Ohr. Was aber irgend den gesunden, gebildeten Sinn beleidigt, erhebt nicht zur Andacht, sondern stört vielmehr. Zieht man den Choral aus seiner Vorzeit in unsere Zeit herüber, so muss man ihn auch unserem Verständnisse gemäss behandeln. Es ist diess kein Verbrechen; aber man glaube ja nicht, durch diese Behandlung den Gregorianischen Choral gepflegt zu haben. Die Choralmelodie behält auch in dieser Behandlung oder Misshandlung einen ernsten, würdigen Charakter; sie ist in dieser Form auch auf dem Lande ausführbar, und man kann zu geeigneter Zeit und an geeigneten Stellen auch das Volk am Gesang theilnehmen lassen, wenn nämlich dem Choral ein deutscher Text unterlegt wird. Der Fürstabt Gerbert sagt: Man könne sich des Lachens kaum enthalten, wenn man auf dem Lande Bauernknaben und Mädchen, die natürlich nicht lateinisch verstehen, Choral singen höre, „wie sie den Text grässlich verhunzen und dazu gräulich singen, was sie nicht verstehen.“ Er meint, es wäre besser, ihnen einfache deutsche Gesänge einzulernen, deren Text sie verstehen und deren Melodie sie fassen können.¹⁾

Auch der ehrwürdige Prior Meinrad Spiess schliesst den schon erwähnten Tractatus musicus in seiner originellen Weise mit folgenden wohl zu beherzigenden Worten:

„Nicht ein geringer Missbrauch, so bey uns Catholiquen

1) Gerb., De Cantu et musica sacra T. II. pag. 210.

fast allenthalben eingeschlichen, ist auch dieser, dass, da man in Marckflecken und Städten mehrentheils voll- und vielstimmig musiciret, und mit Geigen und Pfeifen alles durch einander jagt, vom geistlichen Kirchen-Text nichts, oder kaum wenige Wort, und auch diese nur in lateinischer Sprach können verstanden werden, ohne die Gemeinden durch die Aufführung einer gravitaetischen, majestätischen, modesten, Pathetischen, deutschen, die Wörter wohl ausdrückenden Kirchenmusik zur Andacht zu bewegen. Ja sogar auf dem Land und Dörffern, wo vorher das fromme, und einfältige Bauernvölckl durch andächtiges Absingen eines Kirchen-Liedes einiges Soulagement suchte, und fand, thut sich jetzt ein alter Bocks-Barthle, ein alter Schulmeister hervor, ludelt auf der Orgel jämmerlich, und schreyet mit etwann 2 oder 3 Kerln (jungen Knaben), so erbärmlich eins daher, dass jedermann wünschet, der Gottesdienst möchte doch nur bald zu Ende gehen; wodurch geschicht, dass, was der Prediger durch eyfrige Erklärung des heil. Evangelii gut gemacht und auferbauet, ein solcher Musax, oder gräulicher Ohren-Tyrann wiederum verderbet, und niederreisset, mithin die sonst gute andächtige Leutl, statt eines geistlichen Seelen-Trosts, mit Verdruss in die Kirchen gehen, und nicht ohne Missvergnügen und Unlust wiederum nacher Hauss zuruckkehren müssen.“

„Es sollen wohl demnach dieses unsere Avertissement nicht allein die geistlichen Herrn Compositeurs, sondern auch die sämtliche Herrn Dorff-Pfarrer, als ein hoch-bedenkliches Pro Memoria sich bestens recommendirt sein lassen, und aus heiligem Antrieb sich dahin beeyffern, dass nicht soviel die Ohren der Zuhörern (will eben nicht mehr sagen gepeyniget) belustiget, als vielmehr ihre Pfarr-Untergebne mittelst andächtiger, alter, und neuer approbirter Kirchen-Liedern in ihrer Mutter-Sprach Mo-

nodicè, d. i. von der gantzen Gemeind oder Communität einstimmig gesungen, solten zur Andacht bewegt, zur Tugend angetrieben, zu allem Guten befördert, und zum Lob Gottes, welches der wahre Zweck der Music ist, solcher gestalten angezündet werden, damit sie schon jetzt in diesem zergänglichen Leben anfangen, lehren, und angewöhnen, wiewohlen dermahlen noch sehr unvollkommen, nachgehends im Himmel auf eine ganz vollkommne Weiss und Art mit den heiligen Engeln, und allen Auserwählten Gott zu lieben, zu ehren, zu preisen, zu loben, und das himmlische Trisagion abzusingen, so lang Gott Gott ist, das ist, ohne Ende.“¹⁾

In jedem Falle muss man bei der Kirchenmusik auf dem Lande darauf sehen, dass die begleitenden Harmonien so gewählt werden, dass sie den modernen Ohren nicht fremd und zuletzt langweilig vorkommen, auch nicht durch zu moderne Schlussfülle ihren Ernst verlieren. Unsere gegenwärtige harmonische Kunst reicht dazu vollkommen aus. Man kann auch da den Charakter der Tonleitern der acht Kirchentöne recht gut aufrecht erhalten. Der Usus, die Empirie hat dazu seit der Reformation eine Menge Regeln aufgestellt. Der Abt Vogler hat indessen in seinem „Choralsystem“ 1800 seine Regeln auf logische, vernünftige Grundsätze gegründet, indem er sie aus der Natur der Sache herleitete, und dadurch ein wirkliches System geschaffen hat.

Für polyphone Gesangsmusik besitzen wir die Werke der grossen Compositeure des 16. Jahrhunderts, bis herauf zu unsern Tagen; denn auch die Sixtinische Kapelle führt moderne Werke, z. B. die Baini's auf, obwohl sie, wie Mendelssohn sagt, wie Alles was Baini

1) Musikalischer Tractat v. R. P. Meinrado Spiess Cap. 34 S. 220.

schrieb, ohne einen Zug von Leben und Kraft, d. i. ohne eigentlichen Genius, d. h. in der modernen Sprache, „objectiv“ componirt sind.

Aber alle diese polyphonen Werke sind in ihrem ganzen Umfange für unsere, an die bewegliche moderne Musik gewöhnten Sänger schwer auszuführen, wenn sie so vorgetragen werden sollen, wie sie gedacht sind. Ich könnte nicht wenige Beispiele von Orten beibringen, wo, obwohl man nichts als a capella singt, es sich manchmal trifft, dass man mit einer Messe von Palestrina in f anfängt und in des aufhört. Das würde sich wohl Palestrina schönstens verbitten. Indessen exempla sunt odiosa. Grossartige Werke dieser Art würdig aufzuführen, ist nur da möglich, wo man für diese Art Gesang eine hinreichende Anzahl wirklich gebildeter Musiker besitzt. Denn auch da, wo sich gute Gesangsschulen finden, ist es oft schwer, zu der Zahl von Knabenstimmen die denselben das Gleichgewicht haltende Anzahl von Männerstimmen, nämlich von Tenoren und Bässen, zu finden. Daher trifft es sich nicht so selten, dass von den Discantstimmen die tiefen Stimmen überschrieen werden, und die Polyphonie zur Kakophonie wird. Es führt desshalb zu nichts, diese gigantischen Werke mittelmässig dem Hörer vorzuführen. Ich, der Scheiber Dieses, war vor 40 Jahren gleichfalls von diesen einzigen Compositionen, welche ich seit 1814 in München durch die Bemühungen Etts und Schmid's wieder erweckt, kennen gelernt, so begeistert, dass ich alle neuere Kirchenmusik aus den Kirchen verbannt wissen wollte. Ich habe für meine Ueberzeugung in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung und später in Münchner Blättern mit dem glühendsten Enthusiasmus gefochten. Das Citat von Kothe in seiner Schrift: „Die Musik in der katholischen Kirche 1862 pag. 5 aus den Aphorismen von Proksch ist wörtlich aus meinem pseudonymen Auf-

sätze in der Leipziger musikalischen Zeitung 1834 „Ueber Kirchenmusik des katholischen Cultus“ pag. 735 Zeile 13—29 abgeschrieben. Indessen haben Zeit und dreissigjährige Erfahrung, wenn auch diese Begeisterung nicht gemindert, dennoch meine Ansichten über die einzig wahre Kirchenmusik bedeutend verändert.

Ahnungslos hat uns das natürliche Gefühl aus der Vergangenheit in unsere Zeit herabgeführt, indem wir den Gregorianischen Choral harmonisirten, und es wird consequenter Weise keinen Anstand haben, wenn wir uns zur Erweckung grösserer Andacht in unseren Kirchen eben so der musikalischen Mittel unserer Zeit bedienen, wie sich das Mittelalter der musikalischen Mittel seiner Zeit, der Mensuralmusik, der Orgeln und anderer Instrumente bedient hat. Ich erinnere wieder an unsern grossen Lassus, dessen Messen an hohen Festtagen beinahe alle damaligen bekannten musikalischen Instrumente begleiteten. Was die Kirche damals nicht allein duldete, sondern sogar guthiess, das hat sie auch in unserer Zeit nicht verboten. Wir haben auch in unsern Tagen eine reiche Auswahl von Kirchenmusik ohne und mit Instrumenten, welche nicht widerstrebend zu der Pracht unserer Kirchen und Altäre passen. Man kann bei Weitem den grössten Theil in Bernhard Kothe's Wegweiser: „Die Musik in der Katholischen Kirche. Breslau 1862“ zusammengestellt finden. Es würde der dreifache, mir gestattete Raum nicht ausreichen, wollte ich alle unsere Componisten für die katholische Kirche die Musterung passiren lassen; deshalb will ich zum Schlusse nur noch den Geist und das Wesen einiger, der grossen katholischen Welt entweder ganz unbekannten oder in ihren kirchlichen Compositionen als unkirchlich verschrieene Componisten auf anderem Wege, als durch die Brille moderner Schlagwörter beleuchten und den Weg angeben, auf welchem sich billiger

und vernünftiger Weise der Werth kirchlicher Compositionen wohl am besten beurtheilen lässt.

Man kann bei der Wahl dieser Kirchencompositionen der neueren Zeit das Gute vom Mittelmässigen schon dadurch unterscheiden, dass man untersucht, ob der Componist des strengen Satzes, der polyphonen Schreibart vollkommen Meister ist; ob die einzelnen Stimmen schön und sangbar erfunden, und doch so geschaffen seien, dass sie zusammen ohne viele Proben gesungen werden können. Caspar Ett z. B. hat in seinen polyphonen 4 und 8 stimmigen Messen Muster der Art geliefert, welche leicht auszuführen und dennoch von mächtiger Wirkung sind.

Auch die schönste Composition, welche zu ihrer guten Ausführung vieler Proben bedarf, ist unpraktisch; denn die Chöre, selbst in Hauptstädten, können höchstens eine Probe des auszuführenden Werkes veranstalten, da die Musiker auch in Hauptstädten sehr schlecht bezahlt sind. Auf dem Lande sind solche Compositionen indessen regelmässig gar nicht aufzuführen; denn es müssen bei jeder Stimme wenigstens zwei gute Treffer sein, sonst wiederholt sich, was einem vortrefflichen Manne, einem Enthusiasten für die Kirchenwerke des 16. Jahrhunderts begegnete, der, nachdem er mehreren Dilettanten mit unsäglicher Mühe eine leichte Messe von Palestrina einstudirt hatte, bei der Aufführung zum Danke von seinem Gutsherrn hören musste: „Sie, mit einer solchen Judenschule dürfen sie mir nicht wieder kommen.“

Darauf hat, wie wir bereits gehört, schon die Diözese in Gent im Jahre 1571 Rücksicht genommen, indem sie sagt: Die Erfahrung lehrt, dass in Pfarrkirchen, die nicht hinlänglich dotirt sind, der Gesang, welchen sie Discant nennen, wegen schmaler Besoldung von geschickten Sängern nicht ausgeführt werden kann, so, dass diese den Gottesdienst eher verunzieren als zieren; so ermahnen wir

die Pfarrer, dass sie sich mit dem Gregorianischen Gesange begnügen, und sorgen, dass er von geschickten Priestern oder andern Klerikern von gutem Rufe würdig vorgetragen werde.¹⁾

Benedikt XIII. hat zwar im Concilium romanum 1725 verbieten lassen, dass in den Todtenmessen, in den Tagen des Advents und der 40 tägigen Fasten, den 3^{ten} Advent- und den 4^{ten} Fastensonntag ausgenommen, weder die Orgel noch andere Instrumente gebraucht werden dürfen; auf dem Lande lässt sich diess jedoch nicht wohl ausführen. Cardinal Bellarmin will die Orgeln der Schwachen halber geduldet wissen. Dagegen sind in Hauptstädten gerade die Zeiten des Advents und der Fasten ganz geeignet für Ausführung jener polyphonen Messen durch Menschenstimmen allein. Indessen auch in Hauptstädten ist die vollkommene Ausführung solcher Vocalriesenwerke das ganze Jahr hindurch mit grossen Schwierigkeiten verbunden, da die Sänger unserer Zeit so viel vielbewegte moderne Musik zu singen haben, dass sie durch das Halten und Tragen langer Noten im Style a capella ausserordentlich ermüdet werden, gesetzt sie könnten zu den nöthigen Proben gebracht werden, was wohl selten der Fall sein dürfte. Da ist dann die Instrumentalmusik am rechten Platze.

Wir sind bei einem Punkte angelangt, der ein Stein des Anstosses den Puritanern im Norden und Süden geworden, um welchen sich gegenwärtig zwei feindliche Heere in kaum versöhnlicher Erbitterung gelagert haben.

1) Quoniam experientia docet, in parochialibus ecclesiis non satis dotatis introductum eum cantum quem Discantum vocant, ob stipendiorum tenuitatem non decenter ab aptis cantoribus absolvi, et potius dedecorare officium divinum quam ornare; monemus parochos, ut, contenti cantu, quem Gregorianum dicimus, curent illum digne per idoneos sacerdotes aut alios clericos non dissolutae vitae peragi. Gerbert.: De cantu et musica sacra. T. II. pag. 210.

Sehen wir von der Gegenwart ab, so haben wir im Verlaufe unserer Erzählung schon gesehen, dass bei kirchlicher Musik vom Anfange bis zu unsern Zeiten Instrumente gebraucht worden sind; namentlich war es Italien, welches zuerst den Instrumenten Eingang in seine Kirchen verstattete. Trompeten wurden schon vor 1650 in den Kirchen verwendet, und die übrigen Instrumente, je mehr sie vom Theater benützt wurden, desto mehr zog man sie auch zur Mitwirkung in die Kirchen. Den Päpsten machte diese Neuerung viel zu schaffen. Die Augsburger Synode 1610 hatte schon den unzeitigen, unmässigen Gebrauch der musikalischen Instrumente verboten. Zur Zeit Benedikts XIV, 1740 bis 1758 hatte das Theater mit seiner Musik bereits ein weites Feld im Leben eingenommen, und in der Kirche natürlich gewann auch diese Musik Platz, wie in unsern Tagen. Der Papst consultirte deshalb mehrere der berühmtesten Musiker, welche Instrumente in der Kirche zu dulden, welche auszuschliessen seien; denn einer der Commissäre Andreas Castaldo erlaubte die Anwendung von Pfeifen, Tuben, Hörnern; Baudry dagegen erlaubt Contrabässe, Violen, Violinen, verwarf aber die Blaseinstrumente; im Gegensatze zu den zweien erlaubte Suarez sogar eine Instrumentalmusik, da wo sie einmal eingeführt sei, si sonus sit gravis et aptus ad excitandam devotionem; dagegen hält der Benediktiner und Ordensgeneral in Spanien Hieronymus Feyoo die Violinen für ganz unwürdig, in der Kirche gebraucht zu werden, und erlaubt nur Orgel, Contrabass, Harfe und das Cembalo. Benedikt XIV. sagt desshalb in seiner Encyclica: er sehe wohl ein, wie schwer es sei, Instrumente aus Kirchen zu verbannen, wo sie sich einmal eingenistet hätten; er wolle also den Mittelweg einschlagen, und diejenigen Instrumente aus der Kirche verbannen, welche mehr dem Theater als der Kirche anpassten.

Abt Vogler stellt in seinem Choralsystem die Frage auf: „Was ist der Tonkunst höchster Zweck?“ und antwortet: „Den Schöpfer zu loben!“ mit dem Psalmisten (Psalm CL), *omnis spiritus laudet Dominum*: Alles was Odem hat, lobe den Herrn! Das kann natürlich jeder, der Gott kennt und liebt, in Allem und mit Allem, und der fromme Hirte, der auf der Schalmey sein wortloses Abendgebet bläst, ist eben sowohl daran, als der Trompeter, der sein Morgengebet dem kommenden Tage entgegen schmettert.

Laudate eum in sono tubae,

Laudate eum in psalterio et cythara,

Laudate eum in tympano et cymbalis bene sonantibus!

Alle Völker haben sich zu allen Zeiten der Blasinstrumente zur Feier ihres Gottesdienstes bedient, und in der Kathedrale zu Lyon wird bis zu diesem Augenblicke nur der Serpent zur Begleitung des Chorals angewendet.

Wer sich an die Wirkung des einfachen *c* Accordes der 2 Trompeten und 2 Hörner im 2. Akte von Mehul's Joseph erinnert, mit welchem die betenden Israeliten den kommenden Tag begrüßen, und nicht mit ihnen im Herzen betet: „Gott Israels, Vater der Welt, errette deine Kinder!“ der besitzt ein ganz verschrobenes Gemüth und wird auch in der Kirche durch keine noch so feierliche Messe von Palestrina erhoben werden.

Aber die Kirchenmusik soll nicht an das Theater erinnern! Alban Stolz hat auch hierauf eine Antwort: Warum geht man eben ins Theater? Nur Ball- und Theatermenschen können ans Theater erinnert werden!“

Allerdings mag mancher Gebildete über den Einfall des geistlichen Herrn lächeln; allein dieser Herr hat doch recht, und wer des Morgens im Hochamt war und Abends im Theater die Apotheose der Unzucht z. B. in Tristan und

Isolde mitfeiern hilft, an dem wird auch die grossartigste Kirchenmusik vollkommen verloren gewesen sein.

Man kann indessen der Einwirkung unserer gegenwärtigen Musik nicht entgehen, wenn man auch nicht ins Theater geht.

Wir sind von erster Kindheit herauf an diese Musik gewöhnt, und es war zu Palestrina's Zeit nicht anders. Die Welt sang die lustigen, weltlichen Lieder Lassos, z. B.

„Ei Grüss dich Gott

Mein Mündlein roth!

Ich bin dir gut von Herzen“

ganz in derselben Weise, in welcher sie z. B. ein Crucifixus in der Kirche hörte, ja es war nach dem Standpunkte der damaligen harmonisch-polyphonen Kunst nicht einmal möglich, weltliche Compositionen von kirchlichen so charakteristisch zu unterscheiden, als diess in unseren gegenwärtigen Zeiten möglich ist. Trotz dem betete die katholische Welt damals wahrscheinlich andächtiger in unseren Kirchen, als diess heut zu Tage der Fall ist.

Wir wenden uns nun zur zweiten Frage, welche Abt Vogler stellt: „Was ist die göttliche Absicht der Tonkunst?“ Er antwortet zugleich: Das Herz zu rühren und zu Gott zu erheben.“ Wenn ich nun eine weitere Frage stelle: Wie soll und kann diess durch Musik geschehen? so eröffnet sich für die Antwort auf diese Frage ein unabsehbares Feld. Wir haben es hier mit dem Herzen der Menschen zu thun, das in seiner Art zu fühlen so tausendfältig schattirt ist, als die Menschen selbst, denen diess Herz im Busen pocht; denn gerade die Eindrücke und die Anregungen, welche der Mensch durch den Sinn des Gehöres empfängt, sind unbestimmter in ihren Umrissen, mannigfaltiger, reicher, so leicht in einander verschwimmend und verschmelzend, — kurz, ätheri-

scher als alle Eindrücke, welche nur durch das Gesicht vermittelt werden.

Man führe irgend eine der grössten Kirchencompositionen einem Tausend von Menschen aus den verschiedensten Regionen vor, und man wird über die Wirkung, welche diese Composition auf die Hörer machte, beinahe eben so viele Urtheile hören als es Menschen waren. Der Mensch ist Alles durch den Himmelsstrich, unter dem er geboren, durch Gewöhnung und Erziehung, welche eigentlich nur die Angewöhnung und ihre Leitung zur Aufgabe hat.

Wir sind an unsere Dur- und Moll-Tonarten von Jugend auf gewöhnt, die Freude jubelt in Dur, die Sehnsucht klagt in Moll; dagegen sind alle Lieder der Naturvölker ohne Ausnahme in Moll und in Frankreich findet man alle früheren eigentlich recht fröhlichen Volkslieder in Moll, die schwermüthigen dagegen aus Dur, unserem gegenwärtigen Gefühle schnurstracks entgegen, und es wäre daher sehr wohl möglich, dass ein ungebildeter Natursohn aus Frankreich durch unsere Jubelcompositionen in Wehmuth, durch unsere Klagelieder in freudige Stimmung versetzt würde.

Wenn man ihm nun die Entscheidung überliesse: Welcher Composition gebührt der Vorzug in der Kirche? Wie würde da die Antwort ausfallen?

Durch unsere modernen Compositeure, welche von der Fülle der tausendfach schattirten Gefühle keinen Begriff haben, und alles in der Manier alter Holzschnitte malen, ist der Glaube verbreitet worden: die Freude müsse stets in allen Dur-Accorden toben; der Aerger sich in allen möglichen chromatischen und enharmonischen Accordfolgen Luft machen; der Schmerz in verkrüppelten Mollfiguren heulen. Allein der tiefste Schmerz lächelt sogar nicht selten, und die grösste Freude kleidet das Angesicht und

das Herz oft in eine Hülle von Wehmuth, namentlich in jugendlich innigen Gemüthern. Ich erinnere hier nur an das *δακρυόεν γελάσασα* des alten Homer. So kann in einem scheinbar bewegten, leichten Gesange tiefe Wehmuth wohnen, so wie Lust in einem scheinbar schwermüthigen Liede. Doch ist nicht jedes Gemüth gleich leicht zu erregen, und nicht jedes Gemüth auf gleiche Weise. Die Völker des Nordens sind mehr zur Reflexion geneigt, die Völker des Südens fühlen mehr und glauben. Es haben die Engländer nicht selten die Frage aufgestellt: woher es wohl komme, dass dem Protestantismus seit seiner Entwicklung und Verbreitung eine Grenze gesetzt worden sei, die er nie zu überschreiten im Stande war. Die Antwort hat die Natur selbst gegeben, weil bei Völkern, in deren warmer Brust Gefühl und Glaube die Reflexion überwog, für den Protestantismus kein gedeihlicher Boden vorhanden war.

Schon die Musiker des Mittelalters hatten mit ihrer bekannten Umsicht diesen Umstand in genaue Berechnung gezogen, von welchen unsere modernen Kritiker gar keine Ahnung zu haben scheinen. Bereits Joannes Cotto im 11. Jahrhundert hat in seinem Tractatus de Musica das ganze 16. Capitel dem Thema gewidmet: dass verschiedene Leute auch durch verschiedene Gesangsarten erfreut werden. Er sagt unter Anderm: „So wie nicht alle Gaumen dieselbe Speise lieben, der eine zieht schärfere, der andere mildere Speisen vor, so werden nicht alle Ohren durch Musik derselben Weise ergötzt. Einigen nämlich sagt der verdriessliche und steife Gang der ersten Tonart zu, andere erfreut der rauhe Ernst der zweiten Tonart, andere ziehen das strenge, gleichsam unwillige Auftreten der dritten Tonart vor, einige zieht die schmeichelnde Weise der vierten Tonart an, einige werden durch den erhabenen Muthwillen der fünften Tonart und ihr plötzliches Hinab-

sinken nach der Finalnote bewegt; andere werden durch die weinerliche Weise der sechsten Tonart gerührt; andere hören die schauspielermässigen Touren der siebenten gern; wieder andere lieben die anständige, tonvolle Melodie des achten Tones.“

„Der Musiker muss desshalb bei Composition seiner Gesänge sehr vorsichtig verfahren, dass er dieselbe Weise in der am meisten passenden Art für jene anwende, welchen er mit seinem Gesang gefallen will. Es wird wohl kaum wunderbar erscheinen, wenn wir sagten, dass verschiedene Naturen an verschiedenen Melodien Gefallen finden; denn es ist von der Natur selbst dem Menschen eingeschaffen, dass die Sinne desselben nicht immer dasselbe Verlangen besitzen. Daher kommt es meistentheils, dass, wenn irgend etwas gesungen wird, dem einen der Gesang überaus angenehm erscheint, der andere denselben für übellautend und ungelenk erklärt. Ich erinnere mich recht gut, dass, als ich Einigen etliche Gesänge vorgesungen hatte, der eine den Gesang bis in den Himmel erhob, während er dem andern durchaus missfiel.“¹⁾ Man glaubt sich bei diesem Urtheil ganz in unsere Zeit versetzt.

Im vierzehnten Jahrhunderte äusserte sich Joannes

1) Sicut enim non omnium ora eodem cibo capiuntur, sed ille quidem acrioribus, iste vero lenioribus escis iuvatur: ita profecto non omnium aures eiusdemmodi sono oblectantur. Alios namque morosa et curialis vagatio primi delectat, alios rauca secundi gravitas capit; alios severa et quasi indignans persultatio tertii iuvat; alios adulatorius quarti sonus attrahit; alii modesta quinti petulantia ac subitaneo ad finalem casu moventur; alii lacrymosa sexti voce mulcentur; alii mimicos septimi saltus libenter audiunt; alii decentem, et quasi intonalem (inatonalem Cod.) octavi canorem diligunt. Quapropter in componendis cantibus cautus musicus ita sibi providere debet „ut eo modo quam decentissime utatur, quo eos maxime delectari videt, quibus cantum suum placere desiderat. Nec mirum alicui videri debet, quod diversos diversis delectari dicimus, quia ex ipsa natura hominibus est inditum, ut non omnium

de Muris¹⁾ in gleicher Weise: er scheint sich unsern Cotto zum Vorbild genommen zu haben, und schliesst mit dem Ausspruche des Terenz: „So viel Köpfe, so viel Urtheile, denn jeder hat seine eigene Art.“ So sagt der Scholastiker Aribon im 11. Jahrhundert: „Die Longobarden lieben einen notenreichen, fließenden Gesang, wir (Deutsche) dagegen einen Gesang in (durch Quartensprünge) springenden Noten.“²⁾

Selbst Luther, der die Macht der Musik gar wohl kannte und fühlte, ist in seinem reformatorischen Zorneseifer, von seiner nordischen Natur verleitet, weiter gegangen, als es nöthig gewesen wäre. Er hat unsern von himmlischen Blumen durchrankten Gottesdienst wie ein nacktes Skelett zurückgelassen; er hat, wie Pascal sich ausdrückt, den Stoff zerrissen, indem er die Verzierungen daran herabriss. Der Gottesdienst im Norden ist einfach kühl; der Seelsorger ist zum Prediger geworden; die Musik, welche Gott verherrlicht, besteht nach Luther, welcher den Choral ein „wildes Eselsgeschrei“ nannte und sich der Mensuralmusik zuwandte, nur aus Liedern, in den Takt eingezwängt, und in periodischer Symmetrie aufgebaut, aus sogenannten Chorälen, die übrigens längst vor Luther auch in der katholischen Kirche gebraucht wurden. Melancthon sagt z. B. selbst in seiner Apologie der Augsburger-Confession 1584 in dem Artikel von der Messe: „denn wiewohl an etlichen Orten mehr, an etlichen Orten weniger teutsche Gesänge gesun-

sensus eundem habeant appetitum. Unde plerumque evenit, ut dum quod cantatur, isti videatur dulcissimum, ab alio dissonum iudicetur, atque omnino incompositum. Certe ego ipse memini, me cantiones aliquot coram quibusdam cecinisse, et quod unus summopere extollebat, alii penitus displicuisse. Joannis Cottonis tractatus de Musica. c. 16. Gerb. Script. T. II. pag. 250—251.

1) Summa musicae c. 22. Gerb. Script. T. III. pag. 235.

2) Omnes saltatrices laudabiles, sed tamen nobis generosiores videntur quam Longobardis. Illi enim spissiori nos rariori cantu delectamur. Aribonis Schol. Musica. Gerb. Script. T. II. pag. 212.

gen werden, so hat doch in allen Kirchen je etwas das Volk deutsch gesungen, darum ist's so neu nicht.“ Bloss an ihre selbstgesungenen Choräle gewöhnt, von ernstem Charakter, ist diesen Kritikern unsere Instrumentalmusik in ihrem Wesen mit dem Leben unseres katholischen Gottesdienstes verschlungen, stets ein Anstoss gewesen; was von unseren Instrumental-Kirchencompositionen immer selbstständiges Leben und Regen in sich trug, wurde als weltlich theatralisch geächtet, und da die Südländer immer als Evangelium zu verehren gewöhnt sind, was uns der kritische Norden geboten, so stimmen auch unsere südlichen Kritiker in das Zetergeschrei gegen alles, was wir Geniales in unserer katholischen Kirchenmusik besitzen, und wenn wir z. B. Kothe's Werk: „die Musik in der katholischen Kirche“ betrachten, so ist ihm jede Instrumentalmusik für unsere Kirche unkirchlich, oder wenigstens nicht kirchlich im „eminenten Sinne des Wortes,“ welche irgend eine Spur von schaffendem Genius in sich trägt. Von den Mozart'schen Messen meint er, so lange wir nicht eine grössere Auswahl von Instrumentalsachen besitzen, werden sie schwerlich umgangen werden können; dagegen ist der Schlesische Kirchencomponist Schnabel sein Liebling, ein frommer Mann, dessen Compositionen recht gut sind, die aber von irgend einem genialen Gedanken, von origineller Auffassung und Ausführung keine Spur in sich tragen. Kothe meint, der natürlich fließende Gesang seiner Messen, die discrete Instrumentirung derselben wird noch lange mustergiltig für die neue Musik sein.

Wir sehen, der Katholik des Nordens urtheilt anders, als der vorurtheilsfreie Katholik des Südens, weil er Alles anders fühlt. Während Cherubini z. B. erklärte: in der Mozart'schen Messe D dur sei jeder Takt einen Dukaten werth, meint Kothe man könne sie dulden, so

lange uns keine reichere Auswahl von Instrumentalwerken zu Gebote steht. Wer sich unter solchen Umständen auch selbst kein eigenes Urtheil zutraute: das Urtheil Cherubinis dürfte wohl über dem aller sogenannten Kunstautoritäten stehen, so wie der Dichter überhaupt den Dichter am besten versteht.

Man wirft unter andern den Messen Mozarts vor: „die Instrumentalcomposition überwuchere den Gesang.“ Es klingt beinahe komisch, wenn man hört, dass zwei begleitende Violinen, denen sogar häufig selbst die Altviola fehlt, den vierstimmigen Gesang überwuchern sollten. Die Violine bewegt sich eben charakteristisch ihrer Natur gemäss, so wie die Lerche in den Lüften wirbelt, während die Nachtigall unter den Zweigen ihr Klagelied singt. Warum soll man nicht mittelst der Instrumente ohne alle Worte eben so wohl Gott preisen können, als durch Worte allein? Ich habe schon den Ausspruch des grossen Suarez angeführt, der musikalische Instrumente ohne alle Worte in der Kirche billigt, *si sonus ipse sit gravis et aptus ad excitandam devotionem*. Wird der Instrumentalgesang mit dem Wortgesange verbunden, so umspielen die Violinen in ihrer beweglichen Weise wie Genien den ernsten Gang der Singstimmen, und das erhöht eher ihre Wirkung, anstatt sie zu stören.

So hat z. B. Michael Haydn in seinem Chorus den Text: „*sicut cervus ad fluenta suscitatur, sic amor meus pectus meum incitat*“, in den Singstimmen den Choral 6^{te} Toni festgehalten, während die Violinen in bewegten, höchst originellen Figuren, dagegen die Oboen, Hörner in breiten Noten die ernste Choralmelodie umspielen. Die Ueberschrift der Composition lautet: *Chorus pro omni tempore Christianorum ad mortem sese praeparantium*. Es ist eine Composition voll Schwermuth, voll der innigsten Sehnsucht nach Gott. In anderer Weise hat derselbe Autor die für

seine Singknaben, also für 2 Soprane und 1 Altstimme (Salzburg 1787) gesetzte Composition des 112. Psalmes *Laudate pueri Dominum* behandelt. Es ist hier wieder die bekannte Choralmelodie 6^{ti} Toni durchaus festgehalten, und nur durch freie Zwischensätze auseinander gehalten, aber über dem Choraltone jubeln die 2 Violinen ihr *laude*, in einer hinreissenden Weise, in ihrem Jubel sich immer steigernd bis zum Allegro des Alleluja. Die stets selbstständige Instrumentalbegleitung dieses ausgezeichneten, frommen Mannes hat allerdings oft eine sehr abgegrenzte, rhythmisch periodische Form, welche naturgemäss im Vergleiche mit den armen gebrochenen Accorden unserer modernen Violinbegleitung selbstständig auftritt, und an das vergangene Jahrhundert erinnert. Man hat desshalb häufig den lebenswürdigen Mann, unsern Haydn, mit dem Schlagworte Zopf beehrt; allein abgesehen davon, dass sich ein vernünftiger Mann bei ernster Betrachtung nie eines Schlagwortes bedient, weil alle Schlagwörter überhaupt nur als ein bequemes Feigenblatt für eine gewisse Denkfähigkeit dienen, so ist mit diesem Schlagworte nichts weiter gesagt, als, dass der altgewiegte Compositeur seine Instrumente nicht so gebraucht, wie wir sie in neuester Zeit gewohnt sind; allein die aus dem inneren Wesen herausgebildeten Gewohnheiten irgend eines Zeitabschnittes haben eben so viel Recht in der Geschichte und in der Welt, als die irgend eines anderen Zeitabschnittes, und wer nur gewohnt ist, sich in irgend einem eingeengten Zeitabschnitt, sei es auch sein eigener, im Zirkeltanz herumzudrehen, wie, mit Göthe zu sprechen, junge Katzen mit dem Schwanz, hat kein Urtheil, sobald es sich um Zeitfragen überhaupt handelt.

Gerade der Umstand, dass die Instrumentalbegleitung bei Michael Haydn an eine vergangene Zeit erinnert, scheidet sie sich von selbst von unserer gegenwärtigen

Theatermusik; dabei tragen diese Compositionen Michael Haydn's ein charakteristisches Merkmal in sich, wodurch sich jedes Instrumentalwerk für die Kirche von dramatischer Theatermusik unterscheiden muss. Es ist ein musikalischer Grundgedanke, welcher sogar in der Instrumentalbegleitung selbst durch das unbedeutendste seiner zahlreichen Gradualien klingt, und alle einzelnen Abzweigungen dieses Grundgedankens verschmelzen in diesem Grundgedanken wieder zu einer höheren Einheit.

Ich muss hier wieder auf Vogler's Ausspruch zurückkommen (der überhaupt nicht, wie Kothe versichert, kein Geistlicher war, sondern wie Vogler selbst in seiner Chorallehre angibt, in der That Priester war, hier in München täglich Messe las, und in Wien sein fünfzigjähriges Priesterjubiläum feierte) — auf den Ausspruch: „die göttliche Absicht der Musik ist: das Herz zu rühren und zu Gott zu erheben!“ (apta ad excitandam devotionem.)

Wie muss sie nun beschaffen sein, um diese Aufgabe zu erfüllen?

Der Choralgesang in Rom und Freiburg rührte weder Mendelssohn, noch den frommen, feinfühlenden Alban Stolz. Thibaut dagegen und natürlich Kothe entsetzen sich über die Messen Mozarts. Der Verfasser dieser Schrift, welcher eine sehr grosse Menge guter und schlechter Kirchenmusik und Theatermusik in den civilisirtesten Ländern der Welt gehört; welchen der Himmel so innig beten gelehrt als vielen anderen frommen betenden Menschen; der die Sinnesreize der Musik eben so wohl kennen gelernt hat, als ihre erhebenden Wirkungen, — der Schreiber dieses ist durch eine Messe von Mozart, wenn sie nur gut vorgetragen wurde, nie in seiner Andacht gestört, ja sehr oft erwärmt worden, und wenn es beliebt, will er hunderte von frommen, gebildeten Musikern und Laien als Zeugen beibringen, auf welche eine Mozart'sche Messe denselben

Eindruck macht. Daraus geht wenigstens hervor, dass nicht alle Menschen auf gleiche Weise zur Andacht gestimmt werden; denn, wie wir so eben gesehen, was den Einen erbaut, stört den Andern in seiner Andacht.

„Die Mozart'sche Musik,“ wirft man ein, „erinnert an's Theater.“ Gut, ich gebe das zu, wenn ich auch nicht wieder auf meinen Alban Stolz zurückkommen will, der recht gut fragte: „Warum geht man aber in's Theater?“ Ja ich will den Puritanern selbst ein schlagendes Beispiel anführen, wie Mozart eine und dieselbe Figur in einer Messe und einer Oper gebraucht. In der im Jahre 1786 geschriebenen Oper: „die Hochzeit des Figaro“ beginnt die Arie der Gräfin im dritten Acte: „Nur zu flüchtig bist du verschwunden“ — in den ersten zwei Tacten genau so, wie das 7 Jahre früher geschriebene Agnus Dei der grossen C Messe Nr. I. Der musikalische Gedanke besteht aus einer melodischen Figur, einem Abschnitte, der sich eine Terz höher wiederholt. Wenn wir alle Worte weglassen, so drücken die beiden Figuren eine wehmüthig sich steigernde Stimmung der Seele aus; sie bilden indessen erst die Einleitung zu einer solchen Seelenstimmung. Genau lässt sich jedoch durch die Musik überhaupt eine bestimmte Seelenstimmung nicht ausdrücken; denn gerade die Musik erregt die unbeschreibbarsten und unbestimmtesten Gefühle. Die Gräfin in der besagten Arie drückt im Text ihren Schmerz über die Treulosigkeit ihres Gatten aus, und geht bald in ein Gebet über: „schone seiner, grosser Rächer, strafe seinen Meineid nicht.“ Die angegebenen ersten zwei Takte drücken einen unläugbaren sanften Schmerz der Seele aus; ob es ein irdischer oder heiliger ist, sagt jedoch die Musik nicht, und kann es nicht sagen; erst durch die Worte erhält die Melodie eine höhere oder niedere Weihe. Für denjenigen, der die Oper nicht genau kennt, drückt das Agnus Dei vollkommen aus, was es den Worten ge-

mässig ausdrücken soll, und er wird gewiss an nichts Weltliches erinnert. Dabei ist der melodische Abschnitt in dem Agnus Dei um eine Quinte tiefer gelegt als in der Oper, und die harmonische Begleitung eine veränderte, in welcher die Quart und Septime als Dissonanzen auftreten. Die tiefere Lage der Melodie, die Dissonanzen und die harmonische Behandlung geben dem Ganzen an und für sich schon eine ernstere, wehmüthige Haltung. Wer auch die in der weiteren Folge von dem Agnus Dei wesentlich verschiedene Arie der Gräfin kennt, wird nicht gestört, und Mozart hat hier nicht einmal so viel gethan, als Josquin und selbst Palestrina und Lassus, welche ihren schönsten Messen ein leichtfertiges Thema zu Grunde legten.

Alle Musik kann auch im besten Falle nichts weiter als unser Gemüth zu Trauer, Wehmuth oder zur Freude stimmen. Welche Wehmuth, Trauer oder Freude das ist, eine irdische oder himmlische, das hängt von den Worten oder den Umständen, von dem Orte und der Zeit ab. So wie sich die Gefühle der Wehmuth, des Schmerzens, der Freude in tausendfachen Schattirungen in des Menschen Brust äussern, so wird auch die Musik diesen Schattirungen sich anschliessen können. Ich kann mit der Stirne auf der Erde in der tiefsten Zerknirschung zum Herrn schreien: „Erbarme dich meiner!“ Es kann aber auch lediglich das Gefühl der Furcht, des Schreckens vorherrschen. Dagegen kann ich aber auch in der freudigen Gewissheit meiner Erhörung und Erlösung durch die Verdienste Christi ein Kyrie eleison in ganz ruhiger Stimmung zum Himmel senden. Zum musikalischen Ausdrucke dieser drei möglichen Modificationen von Gemüthsstimmungen werde ich natürlich auch sehr verschiedene Motive wählen können und sollen; das eine kann den Anstrich von tiefster Reue, das zweite von Furcht, das andere sogar eine heitere Fär-

bung annehmen, und dennoch haben wir in den Worten immer dasselbe Kyrie eleison.

In der berühmten Messe in F von Mozart treffen wir ein schlagendes Beispiel des Gesagten und zugleich des Werthes der Urtheile Einzelner über Kirchencompositionen überhaupt. Der berühmte Biograph Mozarts, Otto Jahn, sagt: In dieser Messe zeigt sich eine Vollendung, eine Ruhe mit einem Gefühle für die reinste Schönheit vereinigt, dass man mit Erstaunen den vollkommen fertigen Künstler gewahr wird. Auch Kothe sagt: diese Messe zeigt, was Mozart als Kirchencompositeur hätte leisten können. Nur in dieser Messe, die ganz gewiss eine der reizendsten und vollendetsten Kirchencompositionen Mozarts ist, treffen wir ein ganz eigenthümliches Thema zum wunderschön contrapunktisch durchgearbeiteten Kyrie. In diesem Thema jedoch kann nur die Furcht allein, die ihr Frösteln durch einen Triller ausdrückt, ihr Kyrie eleison zum Himmel senden. Nimmt man das Thema weniger ernst, in raschem Allegro, so kann man mit einem ganz richtig getroffenen Ausdrucke dem Thema auch einen komischen Text unterlegen. So unbestimmt ist der Ausdruck einer musikalischen Figur ohne die Worte des Textes.

Auch das dona nobis wird im $\frac{3}{8}$ Takte im raschen Allegro fröhlicher Natur, und kann so nur aus einer Brust hervorgehen, welche mit der fröhlichen Ueberzeugung die Kirche verlässt, dass sich der liebe Gott seiner wirklich erbarmt hat. Dagegen sind die übrigen Theile der Messe eben so reizend als dem heil. Texte entsprechend, nur muss ich auch hier bemerken, dass die nach Otto Jahn tüchtig ausgearbeitete Fuge bei uns nichts weiter als eine Fugette ist.

Während man im Norden den musikalischen Ausdruck schablonenartig behandelt und in starken Umrissen feststellt, schmiegen wir ihn, vielleicht feiner fühlend,

den tausendfältigen Modificationen unserer Gemüthsstimmungen an.

Ich will hier nur an die Gebetbücher unserer Katholiken erinnern. Wir haben Hunderte von Gebetbüchern, und jedes betende Individuum wählt sich das, was seiner Gemüthsstimmung und seiner Art zu beten am meisten zusagt. Ein Beter hat das Gebetbuch von Sailer, von welchem ein Kritiker gesagt hat: „Sailer bete Einem so recht in's Herz hinein.“ Ein anderer liebt ein Gebetbuch von Hauber, von welchem derselbe Kritiker sagt: „dass Hauber einem so recht aus dem Herzen herausbete.“ Die Tausende von Gebetbüchern, welche im Gebrauche sind, beweisen, dass beinahe eben so viele Gemüthsstimmungen existiren, mit welchen der Beter seine Hände zum Himmel hebt, und der Himmel wird diese Gebete wohl Alle erhören, wenn sie aus dem Herzen kommen, ob sie in der Weise von Sailer, Hauber oder eines Andern von den Lippen kommen. Dagegen soll gerade der musikalische Ausdruck eines Beters immer in ein und derselben Chablone zum Himmel gesendet werden!

Wie verschiedenartig die Wirkungen ein- und derselben Composition auf verschiedene Individuen ist, beweiset unter anderem der Streit, der sich über die Aechtheit des Mozart'schen Requiems entspann. Dem berühmten Theoretiker Gottfried Weber gefiel das Mozart'sche Requiem durchaus nicht; er behauptete 1825, das könne Mozart nicht gemacht haben; es sei ein unbedeutendes Werk, von Süssmeier unterschoben; sei keine Kirchencomposition. Er nennt die sechzehntel Figuren im „Christe“ Gurgeleien, ebenso im „cum sanctis“; das „Dies irae“ sei eher Süssmeier's als Mozart's würdig, voll „versüsslichender Anklänge“; das „confutatis maledictis“ nennt er einen niederträchtigen Text und kann es gar nicht glauben, dass Mozart das wilde, hetzende „Unisono“

componirt haben könne, „um die vermaledeite Sünden-
canaille nur recht gleich weit hineinzuschleudern in den
tiefsten Abgrund der Hölle. Auch über das „Hostias“
macht er sich lustig, ganz in der Art unserer in alter
Holzschnittweise weiss und schwarz contrastirenden Com-
ponisten, welche, wie wir schon oben bemerkt, von den
tausendfachen Nüancen unserer musikalischen Empfindung
keinen Begriff haben.

Dagegen schrieb der berühmte Hiller das Requiem
mit eigener Hand ab, und setzte auf den Titel mit grossen
Buchstaben „Opus summum viri Summi.“ Der berühmte
Biograph Mozart's, Otto Jahn, sagt: es sei der wunder-
bare, geheimnissvolle Schauer des Unsichtbaren, der einen
in den schönsten Sätzen des Requiem so tief ergreife, und
Ett meint das Requiem bleibe immer eine wunderschöne
Schöpfung, es möge von Mozart ganz oder nur halb ge-
macht sein. Wer hat hier recht? Weber — oder Hiller,
Jahn oder Ett? Die Welt hat für die Letzteren ent-
schieden. Nach dieser Kritik schrieb Gottfried Weber
selbst ein, wie er meinte, Musterrequiem. Das „Confutatis
maledictis“ liess er weg; denn mit diesem „gottlosen, un-
barmherzigen Motiv“ hätte er, wie er versichert, das Re-
quiem gar nicht componiren können. Der allerdings ge-
reizte Beethoven hat dieses Musterrequiem für eine
elende Composition erklärt. Gottfried Weber hat wirk-
lich sein Requiem nach dem Schlagworte unserer Puritaner
ganz objectiv, also nach dem Ausdrücke der Puritaner,
ganz im Kirchenstyle componirt; doch nach unserer
Anschauung ist, um mich Mendelssohn's Ausdrucks über
Bainis Compositionen zu bedienen, die ganze Composition
ein Werk ohne einen „Zug von Leben und Kraft“ — wir
haben hier nichts als aneinandergelegte Accorde, wie in
so vielen der neuesten Kirchencompositionen.

In einem berühmten Wallfahrtsorte gerieth ein junger

katholischer Geistlicher aus dem rheinischen Norden Deutschlands in den bittersten Grimm über eine Messe von Mozart, während französische Priester und solche aus dem südlichen Deutschland sich eher erquickt und erbaut fanden. Wessen Gefühl ist hier das richtige, und welcher Priester hatte Gott am würdigsten gedient?

„Dieses verschiedene, oft ganz entgegengesetzte Urtheil über ein und dieselbe, kaum zu übertreffend ausgeführte Composition brachte den berühmten Componisten und Kritiker Hector Berlioz zu Paris in Verzweiflung: Wo ist Wahrheit? Wo ist Irrthum? fragt er entsetzt. Ueberall und nirgends. Ein Jeder hat recht, was für den Einen schön ist, ist es für den Andern nicht, und bloss desshalb, weil der Eine ergriffen worden und der Andere kalt geblieben ist, der Eine einen lebhaften Genuss, der Andere eine grosse Ermüdung empfunden hat. Was ist da zu thun? Nichts! aber es ist schrecklich! ich möchte eher verrückt sein, als an das absolute Schöne zu glauben!“

Berlioz hat auch hier wie in anderen seiner Kritiken wohl in etwas den rechten Weg verloren — immer zeigt er aber wieder, wie verschieden der Eindruck einer und derselben musikalischen Composition im Concertsaal sowohl als in der Kirche sein kann und es auch gewöhnlich ist.

Ein anderer Vorwurf, den man den genialsten unserer Kirchencompositeure macht, um sie aus der Kirche zu verdrängen und dafür das Alltägliche, Genielose einzuführen, ist: diese Musiker hätten ihre Kirchencompositionen subjectiv anstatt, wie es sein soll, objectiv componirt.

Betrachten wir diese beiden Schlagworte einmal näher. In den bildenden und darstellenden Künsten gebraucht man den Gegensatz subjectiv und objectiv gewöhnlich, indem man unter objectiver Darstellung die Darstellung eines Gegenstandes versteht, wie er wirklich ist; unter subjectiver Darstellung die Darstellung eines Gegenstandes

nach unserer eigenen Anschauung, Auffassung oder Vorstellung. Allein leider ist die Andacht oder die Frömmigkeit kein Gegenstand; sie ist vielmehr ein Begriff, ein concreter Begriff, der nicht dargestellt werden und nur in dem Subjekte selbst realisirt zur intuitiven Erkenntniss gebracht werden kann. Alle Schöpfungen eines musikalischen Dichters werden und müssen desshalb immer aus seiner Subjectivität hervorgehen, wenn sie überhaupt als Schöpfungen, als Kunstwerke betrachtet werden sollen. Wenn man dem frommen Joseph Haydn den fröhlichen Ton seiner Messen vorwarf, so antwortete er: „Was kann ich dafür, dass mir Gott ein so fröhliches Gemüth gegeben hat.“ Als ein Verehrer Mozarts denselben fragte: Wie es denn komme, dass alle seine Tondichtungen so wunderbar eigenthümlich, so leicht erkennbar und von allen übrigen so leicht unterscheidbar seien, antwortete Mozart darauf in seiner gemüthlichen eigenthümlichen Weise vollkommen befriedigend: „das wird wohl denselben Grund haben, wie das, dass meine Nase die meinige ist, und nicht die eines Andern.“ Die unsterblichen Werke Palestrinas sind eben so eine subjective Schöpfung Palestrinas und keines Anderen, und der mit Palestrina Vertraute wird seine Schöpfungen sogleich von den Schöpfungen seiner Zeitgenossen unterscheiden können. Sie sind ein Erguss seiner Frömmigkeit, nicht die eines Andern darstellen wollend oder könnend. Darum erregen sie auch nicht in allen Andern, die nicht Palestrinas Gemüthsorganisation haben, dieselbe fromme Begeisterung, und wie ich schon bemerkt, es gibt viele gebildete, fromme Personen, die sich durch diese Werke auch nach langer Zeit nicht angeregt finden.

Man wirft den Kirchenwerken unserer genialsten Musiker vor: sie strebten nach dramatischem Effect. Diess muss jeder schaffende Musiker mehr oder weniger thun,

das thaten auch die Componisten des 16. Jahrhunderts eben so wohl als es die Musiker unserer Zeit thun. Man vergleiche nur z. B. in Lassos 101. Psalm den Vers: *Dies meis sicut umbra declinaverunt, et ego sicut foenum arui.*“ Wer wird das Niedersinken, das Vertrocknen dieser Seele in diesen wenigen Harmonien nicht fühlen.

Man nehme in demselben Psalm den Vers: *Initio tu domine terram fundasti, et opera manuum tuarum sunt Coeli!* in welch' herrlicher jubelnder Pracht, in welcher Majestät steigt da der Chor zum Himmel empor, — es ist einer der empfundensten Triumphgesänge, die je componirt worden sind.

Ich muss wiederholt darauf hinweisen, dass in der Kirchenmusik von Gregor dem Grossen an bis zu uns herauf nichts versteinert feststehend geblieben ist. Immer hat sich unsere grosse heilige Kirche da, wo es sich um das mehr oder weniger Unwesentliche handelte, den Gefühlen der Menschen, die sie in ihren Tempeln segnete, angeschmiegt, und darunter nur das, was unstreitbar vom Uebel war, verboten. Wer wirklich mit frommem Herzen, des Betens halber in die Kirche kommt, wird durch keine der Instrumentalmessen unserer genialsten Compositeure gestört, ja wenn sie gut und richtig aufgeführt werden, in seiner Andacht erhoben werden.

Sollte der fromme geniale Michael Haydn, der jeden Tag die heilige Messe hörte, bei jeder Arbeit den Vers aus der Pfingstsequenz: *Veni sancte Spiritus*, die er so wunderschön und fromm componirte, „*sine tuo numine nihil est in homine*“ vorausschickte, sollte der nicht im Stande gewesen sein, durch seine Kirchencompositionen (der grösste Theil seiner Werke ist für die Kirche geschrieben), die aus dem frommsten Herzen kamen, nicht auch den frommen Beter zu inniger Andacht erheben? Man versuche einmal und lasse beispielshalber sein Graduale „in Festo

septem dolorum B. M. V.“ gut aufführen, um den Genius und die Tiefe seines kindlich frommen Gemüthes kennen zu lernen. Sollte der fromme, an's Beten gewohnte Joseph Haydn gerade in seiner Kirchenmusik sich ganz in Weltlichkeit verloren haben. Sollte der Priester Vogler, der der Welt und seinen Schülern predigte: „Der Tonkunst höchster Zweck sei, den Schöpfer zu loben, und ihre göttliche Absicht sei, das Herz zu rühren und zu Gott zu erheben“, der die Kirchenmusik als die vornehmste erklärte — sollte der originelle, geniale Mann nicht im Stande gewesen sein, was er im Herzen trug, was sein ganzes Herz erfüllte, auch in seinen Compositionen auszusprechen? wobei ich Kothe gegenüber bemerken muss, dass seine sogenannten Kirchenhymnen, welche kurz vor seinem Tode in Lithographie erschienen, nun aber ganz vergriffen sind, nicht für die Kirche bestimmt waren. Er componirte sie für gute Freunde in München statt anderer leichtfertiger Compositionen, und führte sie in ihrer Abendgesellschaft, gewöhnlich vom Saitenquartett begleitet, auf. Sollte ein Caspar Ett, der die grossen Componisten des 16. Jahrhunderts in Deutschland zuerst wieder erweckte und in's Leben rief, nicht gewusst haben, welche Kirchencompositionen sich für die Kirche und für die Kirche unserer Zeit eignen? Soll alles, was in den Compositionen, dieses grossen Meisters genial ist, aus der Kirche verdrängt werden und dem sogenannten objectiv Componirten, dem Unbedeutenden, genie- und oft sogar talentlosen Alltäglichen geopfert werden, wie es uns neuerdings wieder geboten worden ist?

Ich glaube, jeder gesunde, vorurtheilsfreie Sinn wird sich dagegen sträuben.

Wie zur Zeit des Tridentinischen Concils, wo die versammelten Väter das Todesurtheil über die figurirte Musik sprechen wollten, wäre jetzt wieder ein Kaiser Ferdinand I.

vonnöthen, der sich im Jahre 1563, nach der Erzählung von Pallavicini ¹⁾ ein Jahr vor seinem Tode, an das dem Schlusse zueilende Tridentinische Concilium wandte, und um Gnade für die Figuralmusik bat, welche die Väter aus der Kirche verbannen wollten; denn der Kaiser sagte, sie stimme den Andachtsfähigen eben so gut zur Andacht als der Gregorianische Choral.

Eine weitere Frage möchte nun sein: Welche Instrumentalcompositionen eignen sich für die Kirche? Vogler beantwortete diese Frage in seiner Tonwissenschaft und Tonsetzkunst, die früher erläuternden Lehren kurz zusammenfassend, so genau als diess in wenigen Worten nur immer geschehen kann. Er sagt: „So wenig für die Schaubühne, wo man vom Gesang gerührt sein will, grosse Combinationen und verwickelte Ausführungen taugen, so komisch wäre es für die Kirche, wenn man kleine, niedlich abgestutzte anakreontische Verse benützen, einen launigen Ton anschlagen wollte. Hier muss Pracht und Majestät herrschen, und diese entsteht bloss durch künstliche Gewebe. Wenn sich Bindungen aneinander reihen, wenn Uebelklänge mit Wohlklängen so vereinigt werden, dass immer bei der Auflösung des Einen das Gehör durch das Anhalten des Andern auf die Einheit der Harmonie und den Eintritt der beruhigenden einfachsten Harmonie warte.“ Bei der Beurtheilung jeder für die Kirche bestimmten Composition ist desshalb gerathen, zuerst von den Instrumenten abzusehen und bloss die Singstimmen zu betrachten, da in ihnen die Seele der Kirchencompositionen ruht. Aber auch da darf man nicht vergessen, dass das Wesen aller wahren Musik nur ist und sein wird Gesang, und zwar melodiöser Gesang. Soll eine Melodie überhaupt auf den Hörer wirken, so muss sie dem Hörer verständ-

1) Historia Tridentini Concilii lib. XXII. c. 5. n. 15.

lich sein. Soll eine Melodie auf Viele wirken, so muss sie Vielen verständlich sein. Man kam zuerst im reflectirenden Norden auf den Gedanken, mehrere Melodien nach den Gesetzen des Wohllautes miteinander zu verbinden, so entstand unsere Harmonie. (Die Schriftsteller des Mittelalters indessen gebrauchen, wie bekannt, das Wort Harmonie bloss für eine melodische Aufeinanderfolge zusammenpassender Töne, also für melodische Intervalle.) Je mehr Melodien miteinander zu gleicher Zeit erscheinen, desto unfassbarer werden sie für das natürliche Ohr, wenn sie nicht von einer genialen Hand herrühren und unsere neuesten in einer Partiturleiter von 30 und mehr Zeilen über einander gebauten Compositionen der Zukunftsmusik wirken nur mehr wie Donner, Hagel und Regen, als im mannigfaltigen Wechsel auftauchende Schalleffecte; mit diesen Schalleffecten ist aber die Seele aller Musik, die Melodie zu Grabe getragen. Der schöpferische Geist offenbart sich in Erfindung der Melodie; recht gut anzuhörende harmonische Verbindungen, selbst Fugen, ohne originelle Melodie, schafft das fleissige Talent nebst Partituren, die so weit emporreichen als die Jakobsleiter.

Da die Kirchencompositionen keine Concertstücke sind, so müssen sie auch für die Praxis componirt werden. Es darf keine Stimme ihren natürlichen Tonumfang überschreiten; sie muss gesangmässig, nicht klavier- oder violinenmässig behandelt und für den guten Sänger nicht schwer und ermüdend zu singen sein.

Wenn Beethoven in seiner grossen Messe den Discant $\equiv$ im $\bar{c}$ hüpfend weilen lässt, so ist das unnatürlich, und schon desshalb unpassend, weil die allerwenigsten Discantstimmen das höchste $\bar{c}$ erreichen können, viel weniger dort lange zu verweilen vermögen. Aber auch so gut als möglich gesungen, macht dieses $\bar{c}$ keine Wirkung, weil es

die Grenze des menschlichen Singorganes überschreitet und der Violine zugewiesen werden muss.

Wir verlangen aber vom Kirchencompositeur noch mehr. Der Kirchencompositeur muss in seiner Composition beweisen, dass er den strengen Satz verstehe; die zu Kirchencompositionen verwendeten Stimmen müssen selbstständig behandelt, also contrapunktisch erfunden und von der Instrumentalbegleitung so wenig als möglich abhängig sein. Der Kirchencompositeur muss darthun, dass er sein Thema schön zu entwickeln, auszuführen und durchzuführen im Stande sei. Nur dadurch erlangt der Kirchencompositeur jenen ruhigen, durch keine sogenannten malend charakterisirenden genialen Gedankenblitze unterbrochenen Fluss, der an und für sich schon im Stande ist, eine Kirchencomposition von einer dramatisirenden zu unterscheiden. Bei vielen unserer modernen Kirchencompositionen zeigt sich gerade in diesem Felde ihre kranke, schwache Seite. Unter den älteren Kirchencompositoren ist der Vorgänger Michael Haydn's von 1750 bis 1763, Kapellmeister des Erzbischofs von Salzburg, Johann Ernst Eberlin im reinen polyphonen Satze für Singstimmen ein kaum zu übertreffendes Muster. Eine ziemlich unbedeutende Fuge von ihm in e, aber ins es transponirt steht im 9. Band der Czerny-Griepenkerl'schen Ausgabe der Werke des Joh. Seb. Bach unter Nr. 19 als eine Arbeit Bachs, und man könnte diesen im Norden ganz unbekannten Eberlin wohl ohne alle Uebertreibung einen Bach des Südens nennen. Unter den Neueren hat unter vielen andern Joh. Casp. Ett z. B. drei 4stimmige polyphone Messen geschrieben, wo in der einen, der Quadregesimalmesse aus F, der Cantus firmus des Graduale Romanum streng festgehalten ist. Ferner haben wir von ihm vier 8stimmige Vocalmessen. Die eine hält wieder den Cantus firmus des Graduale Romanum fest, zwei an-

dere, die eine aus A-dur, die andere aus F sind breiter und weiter ausgeführt, die dritte auf den 4. Sonntag in der Fasten hat auch den Introitus Laetare Jerusalem, das treffende Graduale und Offertorium mit in ihren Bereich gezogen. Ferner besitzen wir zwei polyphone Miserere, das eine 7stimmig, das andere für 4 und 8 Stimmen. Alle diese, die wir im Laufe des Kirchenjahres in der St. Michaelshofkirche abwechselnd zu hören bekommen, zeigen den frommen begeisterten Musiker, den gewandten Contrapunktisten, den feinen gebildeten Sänger, den praktischen Musiker, der es verstand, für den Gesang zu schreiben, und eben desshalb sind alle diese gewaltigen polyphonen Gesangswerke bei aller Leichtigkeit in der Ausführung von der grossartigsten Wirkung.

Der Harmoniesatz muss natürlich sein, und wenn Ausweichungen in entfernte Tonarten vorkommen, dürfen sie nicht unangenehm auffallen. Die gewöhnliche Zahl der Singstimmen beträgt vier; je mehr Stimmen contrapunktisch behandelt werden, desto schwieriger ist der Satz, und desto grössere Meisterschaft wird nothwendig. Caspar Ett hat eine Instrumental-Messe aus B geschrieben, in welcher der Singstimmensatz selbstständig 6stimmig ist, nämlich neben dem Discant und Bass singen noch 2 Alt- und 2 Tenorstimmen. Die Fuge gehört ganz eigentlich in die Kirche und ist sie von Meistern geschaffen, so übertrifft sie an der rechten Stelle an Pracht Alles, was in anderer Weise geschaffen werden kann. Man erinnere sich an Händels Alleluja im Messias. Es ist überaus schwer eine durchgearbeitete Fuge zu schreiben, die bei der künstlichen Durchführung fliegend und singend bleibt. Die beiden Haydn, Joseph und Michael, sind hierin unübertroffene Meister. Mozart kam ihnen im Fugensatze nicht gleich, ja er copirte sich die zwei herrlichen Fugen: „Pignus futurae gloriae“ aus den zwei Litaneien von Mi-

chael Haydn D moll und G moll, des Studiums halber eigenhändig, wesshalb man sie lange Zeit für Mozarts Schöpfung hielt. Die Messen Mozarts sind in der Regel nur von einem Saitenterzett begleitet mit 2 Oboen, 2 Hörnern oder Trompeten und 2 Pauken. In der Messe II. Breitkopf'sche Ausgabe ist das Solo im Dona nobis das einzige Stück, welches etwas tändelnd wird. Wir lassen diese Stelle hier ganz weg und springen von Tact 7 auf Tact 52. Auf diese Weise ist der herrliche würdige Eindruck der Composition durch Nichts gestört.

Die Begleitung der Violinen ist bei Mozart in gebrochenen Accorden modern, selten, wie in der sogenannten Spatzenmesse, durch auffallende Figuren hervorragend. Michael Haydn begleitete in alter Weise. Hier führen seine Violinen eine eigenthümliche selbstständige Melodie in stark ausgeprägten Perioden und periodischen Einschnitten, aber in strenger Einheitlichkeit durch den ganzen Satz geführt. Michael Haydn behandelt den Singstimmensatz, in dessen Führung er unübertroffen dasteht, wie den Instrumentalsatz, so selbstständig, dass man den Instrumentalsatz sowohl als den Singstimmensatz — jeden für sich aufführen kann und beide für sich ein Ganzes bilden.

Der Violinensatz Michael Haydn's muss mit dem breiten, kräftigen, ruhigen Striche der alten Violinisten mit singendem Ausdrucke und in der Manier, welche die alte Violinschule des Vaters Mozart genau lehrt, wiedergegeben werden; der kurze, unruhige, durch unsere moderne Oper sich selbst hetzende, seelenlose Strich der modernen Violinisten gibt uns nur ein Zerrbild derselben wieder. Das Tempo darf ja nicht übereilt genommen werden, am allerwenigsten darf man sich durch das Allegro verführen lassen; modern vorgetragen, erinnern manche dieser stark ausgeprägten Violinfiguren allerdings an die zierliche steife Behandlung der ersten Hälfte des 18. Jahr-

hundreds, die man mit dem Schlagworte Zopf zu charakterisiren pflegte, wie den Roccocostyl im Baufache.

Ein Hauptforderniss bei allen Kirchencompositionen ist Einheit in allen Abzweigungen des Grundgedankens, welcher die ganze Composition durchziehen soll. Die Musik kann nur allgemeine Gefühle erregen; sie kann nicht malen, nicht bestimmte Bilder, Begriffe erregen, noch weniger die Bedeutung eines Wortes ausdrücken; und wenn es der Musik gegönnt ist, im Salon, auf der Bühne in einzelne Details der Empfindungen zu gehen, die sich übrigens in jedem einzelnen Individuum wieder anders färben werden, so darf sie das in der Kirche nicht; denn ihre erste und letzte Aufgabe ist, wie Vogler sagt: das Herz zu rühren und zu Gott zu erheben. Es ist verfehlt, wenn die Kirchenmusik sich im Malen z. B. der einzelnen Artikel des Credo ergeht und dasselbe zu einem Drama umschafft. Ich habe schon an einer andern Stelle an ein Credo in der D Messe von Vogler erinnert, das ganz als Muster diesen einheitlichen Charakter des Kirchenstyles festhält. Wohl der hervorragende Charakter des Credo, der durch die Musik ausgedrückt werden kann, ist kindlicher fester Glaube, unerschütterliches Vertrauen auf Gott, diess Hauptgefühl muss allein über dem Ganzen schweben, es wird nur leicht modificirt durch das: et incarnatus est und kehrt zur vollsten Freude des Vertrauens wieder zurück bei dem et resurrexit.

Die Compositionen Michael Haydn's tragen alle diesen Charakter der innern Einheit des musikalischen Grundgedankens, und es kann nur der Oberflächlichkeit im Studium und der Unfähigkeit, das Hervorragende einer Zeit einzusehen und zu fühlen, die nicht die unserige ist, zugeschrieben werden, dass so wenige fähig gefunden werden, den alten Meister ganz in seinem ganzen Wesen und in seiner ganzen Innigkeit aufzufassen. Es ist cha-

rakteristisch, dass die vielen Geschichten der Musik, welche täglich vom Norden her in unsere Gefilde wandern, von der Kirchenmusik der katholischen Kirche nur eine höchst oberflächliche Notiz nehmen und geben. Selbst unsere musikalischen Berichterstatter in München, gewöhnlich Protestanten, wissen, wenn wir vielleicht die Hofkirche ausnehmen, nichts von der Kirchenmusik der übrigen Kirchen, und es ist vielleicht auch gut; denn mit dem monotonen Chorale ihrer Kirche im Kopfe fühlen sie nicht die lebensvolle poetische Seele unseres katholischen Ritus, und es würden solche Kritiken nur Ergüsse einer individuellen, an ganz anderes gewohnten Ansicht werden.

Will man Instrumentalwerke in den Kirchen auf-
führen, wie diess seit Carissimi nahezu überall der Fall war, so gehe man, so viel als möglich, zu Kirchenwerken des vergangenen Jahrhunderts zurück. Ihr Styl erinnert nicht so sehr an unsere gegenwärtige in Stimmen und Instrumenten rauschende, gleich Kartenmalern malende Musik, die noch überdiess frischer origineller Gedanken ganz entblösst ist. Man kann die sämtlichen grossen Messen Mozart's aufführen und sie werden ihre Wirkung nicht verfehlen.

Die Messen Mozart's z. B., welche das Gepräge der Originalität seines Geistes tragen, beginnen mit dem Jahre 1774, sind sechs kleinere, die sogenannten Missae breves, von welchen die kleinste nur 360 Takte, die grösste 569 Takte hat. Drei davon haben nur zwei Violinen, Contrabass und Orgel zur Begleitung. Bei zwei übrigen kommen noch zwei Trompeten und Pauken und bei einer C-dur aus dem Jahre 1776 zu den Trompeten und Pauken noch zwei Oboen. Die eine bloss von dem Saiten-terzette begleitet, aus F-dur, ist die Lieblingsmesse Jahn's; die andere aus F-dur mit derselben einfachen Instrumentalbegleitung aus D-dur ist die Lieblingsmesse Cherubini's. Alle sind, gut ausgeführt, von vortrefflicher Wirkung.

Finden wir etwas zu bewegt in den Kirchencompositionen der grossen Meister, so lässt sich diess im einzelnen sehr häufig wegstreichen, wodurch das Ganze oft nur gewinnt, wie wir das mit dem *Dona nobis* in der Messe Nro. 2 von Mozart gethan haben, und man wird sich nur belohnt finden durch die geniale, nichts weniger als unkirchliche Physiognomie, welche das Ganze trägt.

Ich will dem Gewöhnlichen in unserer Kirchenmusik, wenn es nicht gar zu armselig ist, den Weg nicht versperren: es wird vielmehr das Gewöhnliche in unserer Kirchenmusik bleiben, und die genannten Werke unserer grössten Tondichter werden desto wohlthätiger als Lichtpunkte in unserm alltäglichen Leben auftreten, „das heute ist, weil's gestern ist gewesen.“

Man trachte nur das aufzuführen, was man mittelst der zu Gebote stehenden Kräfte gut und rein aufführen kann. Die einfachsten Compositionen sind in der Regel die besten, namentlich auf dem Lande, und man suche nur zu verhindern, dass sich die Ausführenden nicht langweilen; denn die Langeweile wird das Einfachste unvollkommen ausführen, und man kann unter dieser Beschränkung dem französischen geistreichen Satyr getrost nachsprechen: „Im Gebiet der Dichtung ist Alles gut, nur nicht das Langweilige.“

Es fehlt uns an brauchbarer Kirchenmusik nicht, allein bei der Zahl von Compositionen, welche für unsern Kirchendienst erforderlich sind, kann man in Verwendung der vorhandenen Musik nicht sehr wählerisch verfahren, z. B. in der hiesigen Herzogspitalhofkirche treffen des Jahres gegen 80 musikalische Litaneien de Beata, die übrigen Frühgottesdienste gar nicht mitgerechnet. Eine solche Litanei darf nicht über eine halbe Stunde dauern. Für eine solche Litanei wird nun gewöhnlich 2 fl. 36 kr. bezahlt. Eine Litanei von grossen Meistern kann nicht auf-

geführt werden, weil sie erstens zu lang ist, und weil man mit 2 fl. 36 kr., auch wenn ihre Länge nicht entgegen stünde, das zur Ausführung nothwendige Personal in gar keinem Falle bezahlen könnte. Im einfachsten Fall hat man 8 Sänger, den Organisten und den Balgtreter. Da trifft für einen Dienst $15\frac{3}{5}$ kr. Das Publikum will natürlich nicht immer ein und dieselbe Composition hören, also muss der Chordirektor für Abwechslung sorgen. Kothe, der mit Bienenfleiss alles zusammen trug, was für den Gebrauch der katholischen Kirche geschrieben ist, kennt nur 3 lateinische Litaneien de Beata.

Im Ganzen steht es übrigens um unsere Kirchenmusik nicht so schlecht, als es unsere Puritaner glauben machen wollen, welche, wenn sie nicht den Choral ex decreto sacrosancti Concilii tridentini oder eine Messe von Palestrina oder von Pitoni auf dem Lande finden, Zeter schreien über den verkommenen Zustand der Kirchenmusik.

Im Gegentheile hat sich unsere Kirchenmusik seit 50 Jahren sehr verbessert. Man hört selbst in Städten 2. und 3. Ranges, wo früher Kobrich, Dreyer, Dedler, Gleissner, höchstens Bühler zu Hause waren, oft gut ausgeführte polyphone Gesangs-Compositionen strengen Styles, selbst von Palestrina und andern Meistern des 16. Jahrhunderts.

Auch der Choral, aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts, wie er gegenwärtig in unsern Gradualien etc. sich vorfindet, erfordert gebildete Sänger, Begeisterung für die heil. Sache und ernstes Studium. P. M. Spiess sagt: „Wo immer in einem Kloster oder Collegio ein andächtiger gravitätischer Choralgesang gehalten wird, da wird auch unfehlbar eine gute und schöne Disciplina monastica und observantia regularis anzutreffen sein. „Wie der Kirchengesang, so ist auch die Klosterzucht.“ In unseren Tagen, in denen die Herrlichkeit und Macht der

Klöster und Collegien verschwunden ist, muss auch bei dem besten Willen der Choralgesang sehr häufig als Nebensache betrachtet werden, und selbst in Rom im Vatican ist das *canere indirectum*, das cursirende Abbeten der Tageszeiten, wie wir bereits gehört, nichts weniger, als zur Andacht stimmend. Es ist auch hier ein Glück, dass sich der Mensch zuletzt an alles gewöhnt. In keinem Fall soll der Choral harmonisirt oder von der Orgel begleitet werden. Auf dem Lande wird man sich desshalb der deutschen Messen oder einfacher frommer Lieder bedienen müssen. Eine Reihe von Noten ohne Einschnitte, ohne parallele Gliederung, eine kirchliche Wagner'sche Zukunftsmusik ist eben so unverständlich, als eine sinnlose Rede ohne Interpunktionen, am wenigsten geeignet, den einfachen Natursohn des Landes zur Andacht zu stimmen; denn alles Unverständliche wird langweilig und zuletzt ermüdend für den Hörer; das kann aber die Aufgabe der Kirchenmusik in gar keinem Falle sein, obwohl man hie und da der Meinung zu sein scheint: je langweiliger und ermüdender die Kirchenmusik ist, desto mehr stimme sie zur Andacht.

Die Väter der früheren Jahrhunderte, gewiss nicht weniger fromm als die gegenwärtigen, waren ganz anderer Meinung. Abt Oddo im 11. Jahrhundert erklärt als Anhang zu seinem Dialog über Musik unter anderm: „Der Gesang erheitert den Geist im Dienste Gottes. Dazu kommt noch, dass, indem wir uns verwundernd mitfreuen über die Süßigkeit der Melodie, welche von der Erde stammt, wir desto freudiger uns bestreben, die Melodie des himmlischen Vaterlandes zu hören, welche um so mehr süßter ist, als jene, um so höher wir den Himmel über der Erde anstaunen.“¹⁾

1) Cantus vero in Dei servitio mentem exhilarat. Accidit praeterea, ut, cum suavitatem melodiae, quae in terris agitur, congau-

Aus dem Chorale hat sich fortschreitend die Mensural- und polyphone Musik entwickelt. In Hauptstädten, wo sich hinlänglich Kräfte finden, in Städten, wie Regensburg, wo noch dazu ausgezeichnete geistliche Musikinstitute bestehen, können die schwierigsten polyphonen Meisterwerke mit Erfolg ausgeführt werden; ich sage mit Erfolg; denn das blosse treffende Absingen der Noten ruft den Geist der Composition nicht in's Leben, und man thut besser, von solchen Versuchen ganz abzustehen, wenn die Composition nicht mit Vollendung ausgeführt werden kann.

Der Mangel an hinreichend gebildeten Sängern hat schon in den ersten Tagen des Choralgesanges den Instrumenten, vorzüglich der Orgel, Zutritt in den Kirchen verschafft; denn es ist im Durchschnitte leichter, ein kirchliches Instrumentalwerk gut aufzuführen, als eine polyphone Gesangscomposition, deren gelungene Ausführung eben so wohl von der Kunst, als der augenblicklichen Disposition des Sängers abhängt, namentlich wenn man jede Stimme nicht mehrfach besetzen kann. Die Musik gehört, wie der Altar, der Kirche an. Der Altar, wie ihn der Thesaurus sacror. Rituum vorschreibt, ist so einfach als der Choral. Keine Kirchenautorität hat indessen je dagegen gesprochen, wenn alle schönen Künste, Malerei und Bildhauerkunst in die Wette eiferten, statt des einfachen Altares, wie Salomon dem Herrn, aus der einfachen Zeltstiftshütte, einen Altar-Tempel zu erbauen, der in aller Herrlichkeit der Erde strahlt.

Aber auch da, wo es möglich ist, polyphone Kirchenwerke gut auszuführen, dürfte es gerathen sein, schon der Abwechslung und der Erholung der Sänger halber mit Instrumentalmusik zu wechseln, wozu das Directorium ohne-

dentes miramur, ad illam harmoniam coelestis patriae audiendam ardentius festinemus, quae tanto est ista suavior, quantum coelum terra miramur excelsius. Gerb. Script. Tom. I. pag. 265.

diess die schönste Gelegenheit bietet, das während der Advent- und Fastenwochen und der heiligen Woche die Instrumente und selbst die Orgel schweigen heisst. Die brennende Frage unserer Zeit ist indessen nicht so sehr: welche Kirchenmusik aufgeführt werde, als dass die Kirchenmusik überhaupt gut und würdig ausgeführt werde. Die Krankheit unserer Zeit liegt im Mangel an musikalischen Kräften und im Mangel an Sinn unserer von Grund aus verweltlichten Zeit, diesem Mangel gründlich abzuhelpen. Daher kommen die so häufig auftretenden Vorschläge zur „Hebung der Kirchenmusik“.

Wie soll aber die Kirchenmusik gehoben werden? Bei Vorschlägen dieser Art muss man immer das nach den Zeitverhältnissen möglich Ausführbare im Auge behalten. Ohne auf diese besonderen Umstände Rücksicht zu nehmen, ist im Allgemeinen der einzig mögliche Weg, die Kirchenmusik zu heben: man schaffe gute Musikschulen, in welchen die Knaben in den ersten Jahren nicht nur für Musik herangebildet werden, dass sie als gute, brauchbare Sänger nach einigen Jahren verwendet werden können, ehe sie mutiren, sondern auch neben gelehrter Erziehung eine richtige ästhetische Bildung des Geschmacks erhalten. Eine spätere Erziehung für Musik liefert nur Dilettanten. Diese Musikschulen können aber nicht geschaffen werden ohne viel Geld; das Geld wird sich nicht finden, so lange der Sinn für unsere heilige Kirche und ihre Interessen nicht wärmer von oben und unten aufflammt. Von diesem Aufflammen kann gegenwärtig gar nicht einmal die Rede sein, wo Richard Wagner, ohne zu riskiren, in's Irrenhaus gesperrt zu werden, offen aussprechen darf: seine liederliche Zukunftsmusik müsse alle Religion verdrängen und werde dieselbe reichlich ersetzen; ja das Heil der Menschheit werde einstens aus seiner Zukunftsmusik erblühen. Täuschen wir uns ja nicht; denn Täuschung in

dieser Beziehung könnte zuletzt nur das dem Angestrebten Entgegengesetzte in's Leben rufen. Der ganze Geist unserer Zeit, ihr Treiben, Können und Streben ist einer Hebung der heiligen Kunst entgegen; denn nur durch allgemeine Opfer könnte sie gehoben werden. Die Verhältnisse werden im Gegentheile anstatt besser, immer schlimmer, und alles, was gethan werden kann, ist, nur aus allen Kräften zu wahren, was noch gut ist, den tieferen Verfall dagegen soviel als möglich zu hemmen.

Es waren früher die Klöster und Abteien, welche als die mächtigsten und einzigen höheren Erziehungsinstitute überhaupt eine unvergleichliche Schule für die Kirchenmusik gegründet und ihre Zöglinge durch die ganze Welt verbreitet hatten. Ich erinnere nur an die Musikschulen von St. Gallen, Metz u. a. Die Klöster sind nun verschwunden. Man hat zwar in Bayern wieder einige Klöster errichtet; allein diese Klöster sind die alten nicht mehr; sie sind arm, können sich kaum selbst erhalten, viel weniger ihre Wirksamkeit auf Hebung der Kirchenmusik ausdehnen.

Eine weitere Frage ist: Welche Knaben sollen für die Musik erzogen werden?

Das Seminarium St. Gregorii wurde von Herzog Albrecht V. und Herzog Wilhelm V, 1573 vor nahezu 300 Jahren gestiftet, um Knaben zu Sängern für die Kirche zu erziehen und sie dabei in den Wissenschaften zu unterrichten. Nach den damaligen Ansprüchen ging diess sehr leicht. Gegenwärtig ist es nicht mehr möglich, Knaben in den Wissenschaften und in der Musik zugleich zu unterrichten. Die gegenwärtige Mode hat den armen Knaben eine so grosse Masse wissenschaftlichen Zeuges, wovon sie noch überdiess im Leben nur sehr wenig mehr brauchen können, auf die jungen Schultern geladen, dass an einen gründlichen und gediegenen Musikunterricht nicht mehr zu denken ist. Unsere Knaben können gegenwärtig

kaum mehr zu Studenten, viel weniger zu Studenten und zu Kirchenmusikern zugleich erzogen werden.

Auch mit den Schullehrer-Seminarien steht es nicht besser. Die Candidaten sind neben ihren pädagogischen Fächern mit Lehren aus der Landwirthschaft, Physik, Naturgeschichte, ja Astronomie u. dgl. so überladen, dass eben so wenig Zeit als Kraft und Lust für tieferes Eindringen in die Musik übrig bleibt. Sollen unsere Studirenden zugleich tüchtige Musiker werden, so können sie den grössten Theil der Zeit nicht mehr zu ihren Studien in den humanistischen oder Real-Schulen verwenden. Ohne ein Absolutorium von einer oder der andern dieser Schulen können sie nicht in den Staatsdienst treten, — sie können höchstens als Musiker und Musiklehrer fungiren und so während ihres ganzen Daseins mit der bittersten Noth zu kämpfen haben. Wo soll da die Begeisterung herkommen, mit welcher sie als Sänger in dem Hause Gottes das Herz zur Andacht stimmen sollen. Durch den Mangel an solchen Erziehungsanstalten sind Singknaben für die Chöre gar nicht mehr zu haben, und man hat ihre Stelle längst mit Frauenstimmen besetzen müssen; noch seltener und schwieriger zu erhalten sind die Tenorstimmen, da sich jeder, der eine einigermaßen kräftige Stimme besitzt, zum Theater wendet, und im schlimmsten Falle besser bezahlt wird, als auf einem Singchore selbst der Hauptstadt.

Dazu kommt noch, dass z. B. in München mit der weiteren Ausbreitung seines Bezirks auch neue Pfarreien und desshalb mehr Gottesdienste entstanden sind. Die guten, brauchbaren Musiker, welche zuerst in zwei Pfarreien zu fungiren hatten, müssen gegenwärtig in vier Pfarreien den Dienst versehen. Der Dienst wird desshalb immer hastiger abgethan und handwerksmässiger betrieben werden.

So ist unsere ganze gegenwärtige Zeit, so sind alle politischen und bürgerlichen Verhältnisse, das fieberhafte

ruhelose Drängen der Zeit nach immer Neuem und Neuem, nach Veränderung, der höheren Hebung der Kirchenmusik im Allgemeinen im gesammten Vaterlande entgegen. Es ist dazu ein grosser, mächtiger Wille, Geld, Zeit und Personal vonnöthen, die gegenwärtig alle in dem Maasse fehlen, als man ihrer nöthig hat.

Nicht jeder gute Priester kann zugleich ein guter Sänger oder Musiker werden, da Beides sehr verschiedene Gaben sind. In Klöstern fanden sich unter Hunderten immer Männer in hinreichender Anzahl, welche Anlage zur Musik besassen und die ersten Lehrer der Musik und zwar der heil. Musik, ja die ersten Schriftsteller über heil. Musik waren immer Klosterleute. Es waren Klöster, welche Kirchensänger für ganz Europa erzogen und zugleich den Geschmack ihrer jungen Priester bildeten. Das ist nun alles ganz anders. Tüchtige Lehrer werden tüchtige Schüler erzeugen, und sie werden unter ihrem Lehrer an grossen Mustern ihren Geschmack fürs Hohe und Edlere auch in der Musik heranbilden. Verordnungen helfen in dieser Hinsicht wenig, wo sie nicht durch kräftige praktische Mittel unterstützt werden können, und glaubt man endlich dennoch einem Uebelstande abgeholfen zu haben, so ist sogleich an seiner Stelle wieder ein anderer da. Die Kirchenmusik auf dem Lande liegt in den Händen der Lehrer; sind sie gut und tief genug musikalisch gebildet, so werden sie auch in ihrem Wirkungskreise wohlthuend wirken, wenn sie irgend Aufmunterung finden. Leider haben aber auch oft Pfarrvorstände in der Stadt und auf dem Lande keinen Sinn für gute Musik, und so wird der Standpunkt eines auch das Beste wollenden Chorregenten und Lehrers allerdings sehr häufig ein schwierigerer. Dennoch wird auch in diesem Falle ein guter für das Beste seines Faches wirkender, gebildeter Chorregent und Lehrer den rechten Weg finden, und man kann ihm auch da wohl freie Wahl lassen.

Unsere heilige katholische Kirche, wie ich während unsers ganzen Weges geschichtlich dargethan, hat immer die Entwicklung der Kirchenmusik beachtet, hat keiner ihrer Schöpfungen den Weg in ihre heiligen Hallen versperrt, und ist stets nur gegen den eigentlichen Missbrauch eingeschritten. Sie hat für ihre Priester in der ganzen Welt nur ein Gebetbuch; ihren gläubigen Kindern erlaubt sie jedes Gebetbuch, wenn es nur katholisch ist, d. h. den einen Zweck erfüllt, in ihrem Geiste das Herz zu Gott zu erheben, sei es auch in verschiedenen Formen der Rede.

Laudate eum in cymbalis jubilationis; omnis
spiritus laudet Dominum!

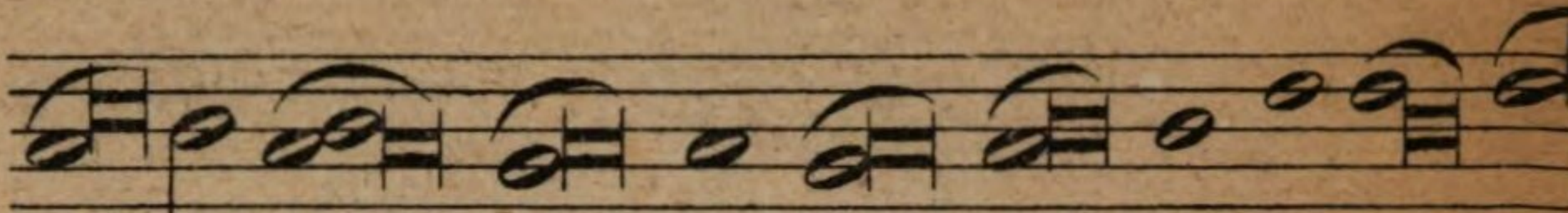
Z u s ä t z e.

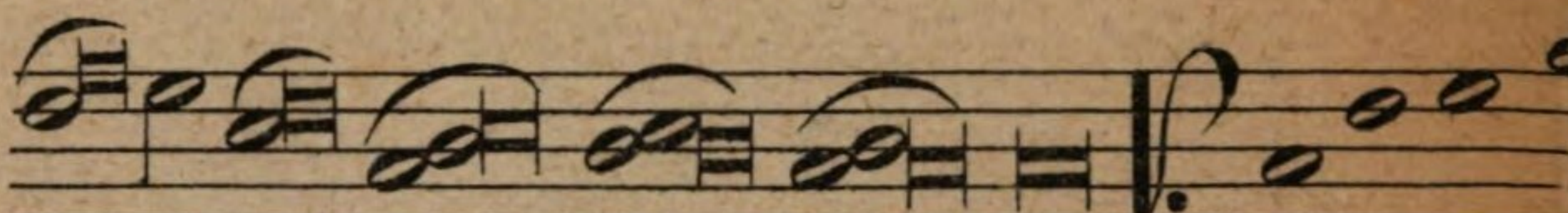
Zu pag. VIII der Vorrede. Wir glauben voraussetzen zu dürfen, dass der Leser mit der Weise des Chorals, wie er gegenwärtig in unserer Kirche gesungen wird, vertraut ist. Sollte diess nicht der Fall sein, so kann er sich darüber aus den vielen existirenden Chorallehren hinreichend Aufschluss verschaffen. Am leichtesten dürfte er sich vielleicht zurecht finden in der „theoretisch praktischen Anweisung zur Erlernung des Chorals“ von Theod. Wollersheim. Paderborn 1865. Was übrigens der Autor in Beziehung auf den Gebrauch der diesis sagt, damit bitte ich pag. 69—70 und pag. 85 zu vergleichen.

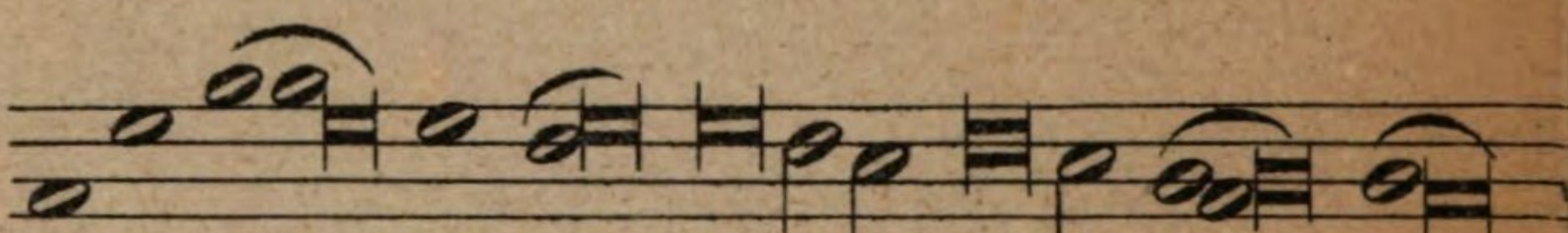
Auf pag. XXI der Vorrede Zeile 6 von oben ist zu lesen statt: jedem Zeitalter — jeder Zeit.

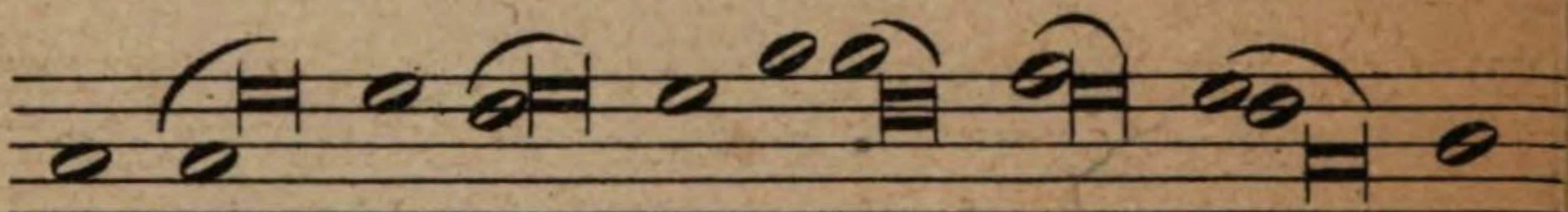
Zu pag. 16. In den Notenbeispielen geben uns die durch einen Bindungsbogen verbundenen Noten das Beispiel von zusammengesetzten Neumen. Im Notenbeispiele Nr. 4 aus dem 14.—15. Jahrhundert hat bereits der Schreiber durch Vertikalstriche die Neumenfolge in Distinctionen abgetheilt. Auch das Graduale in seiner jüngsten letzten Form Nr. 5 ist in Distinctionen eingetheilt nach Domine, tuam, und tuum.

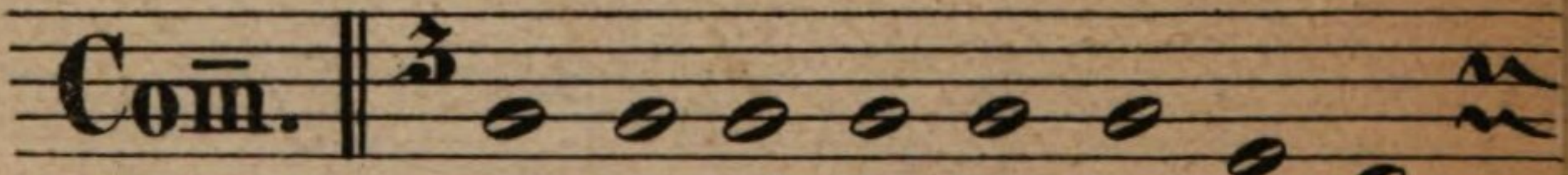
Zu pag. 21. Als Beispiel des Wortes „Neuma“ im ausgedehnten Sinne des Jubilus haben wir in der Notenbeilage Nr. 3 die melodische Formel aus 21 Noten auf der Endsilbe ne des Domine, und die Formel aus 33 Noten bestehend über der Endsilbe bis des vobis am Schlusse des Graduale.


Do — — — mi-nus et ab-sol — — —


— — — bi tu-ae. Israhel


sime — — au-di-e — — — — — ris


ne-que ad-o-ra — — — bis De

Com. 
Ec-ce do-mi-nus ve-ni-et etc

vo pec-ca - - - ta ple - - -

on e - rit in te De - - - us re - - - cens,

um a - li - e - num.

etc.

In gleichem Verlag ist erschienen:

Jacobus Balde

sein Leben und seine Werke.

Eine literärhistorische Skizze

von

Georg Westermayer.

Zu Balde's zweihundertjährigem Todesgedächtniss.

gr. 8. 1868. Preis: fl. 2. 20 kr. — Thlr. 1. 10 gr.

Als pietätvoller Verehrer seiner Muse verfasste Herr Georg Westermayer zur Erneuerung des Andenkens an Balde ein Werk, das als ein werthvolles Weihegeschenk für das Kenotaph des grossen Lyrikers betrachtet werden muss. Dasselbe bringt uns nämlich die erste vollständige, akten- und quellenmässige Lebensbeschreibung des Dichters im engsten Zusammenhange mit seinem geistigen Schaffen, so dass wir die Motive und Veranlassungen seiner hervorragendsten Schöpfungen auf eine befriedigende Weise erfahren, sie gleichsam mit unsern Augen aus der grossen Seele des Dichters entstehen und sie ihrem Hauptinhalte nach, als lebendige Gebilde an uns vorüberziehen sehen. Dieses liebevolle, psychologische Eingehen des Verfassers in das Innerste des Dichters dürfte es vor allem sein, was sein Werk von den bereits vorhandenen Biographien Balde's unterscheidet.

Der Herr Verfasser hat die Biographie Balde's mit aller jener Liebe und Sorgfalt geschrieben, welche die Hochachtung vor dem Genius zur Pflicht macht. Um das äussere Lebensbild durch Blicke in das innere Geistesleben zu vervollständigen, hat er eine Auswahl aus allen Dichtungsgattungen Balde's in deutscher, eigener Uebersetzung beigelegt, welche dem Originale würdig sind.

Perlenkranz spanischer Poesie.

Aus Dichtern älterer und neuerer Zeit gesammelt,
und im Versmaasse der Originale übersetzt

von

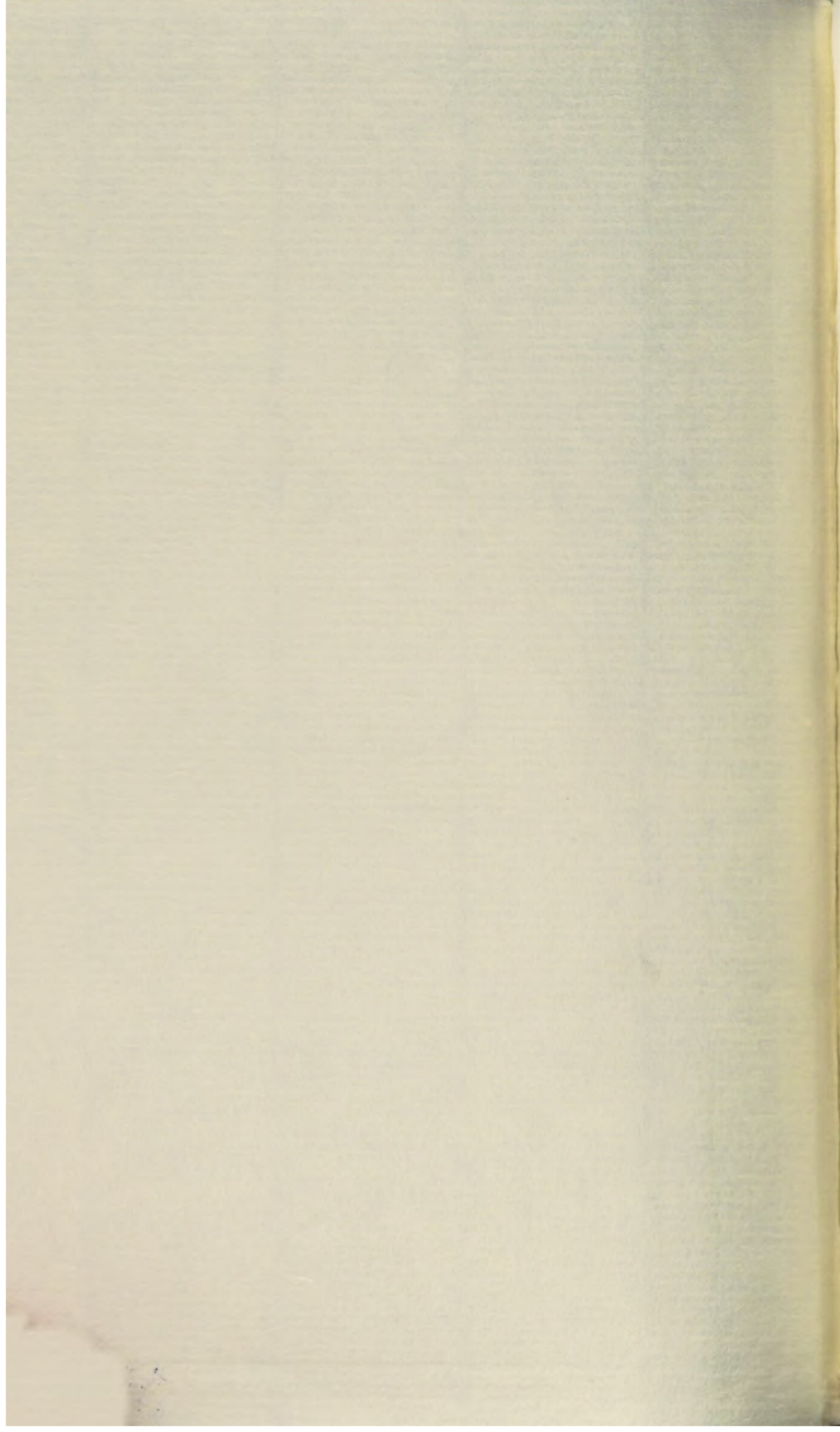
Pfarrer J. P. Schmitz.

8. fein broch. Preis: fl. 2. 24 kr. Thlr. 1. 10 gr.

fein gebunden mit Goldschnitt fl. 3. 18 kr. — Thlr. 1. 25 gr.

Der Uebersetzer vorliegender Sammlung, Herr Schmitz, Pfarrer zu St. Maximilian in Düsseldorf, hat sich durch diese Arbeit grosse Verdienste um die Literatur erworben. Würdig reiht er sich durch seine Uebertragung von mehr als 50 theils grösseren, theils kleineren lyrischen Gedichten, die zum Herrlichsten gehören, was poetische Begeisterung erzeugt, den bisherigen Uebersetzern an.

Was die Auswahl der mitgetheilten Gedichte betrifft, so sind es in Wahrheit nur Perlen der kostbarsten Art, welche entsprechend dem Titel „Perlenkranz“ der Herr Uebersetzer uns mittheilt, und was den ganz besonderen Werth der Sammlung anlangt, so besteht er darin, dass dem gebildeten deutschen Lesepublikum in schönster Weise, chronologisch geordnet, die Haupterzeugnisse spanischer Poesie vorgeführt werden. Jedem Dichter sind biographische und literarische Notizen vorausgeschickt. Ebenso Mittheilungen über die verschiedenen Versarten, den Versbau, Reim und den Formenreichtum. Dadurch wird uns ein Bild von dem Entwicklungsgange der spanischen Literatur seit den letzten 300 Jahren gegeben. Die Uebersetzung ist durchgehends treu; ebenso wurde die Form der Gedichte auch in ihren künstlichen Reimverschlingungen dem Originale genau nachgebildet. Ungeachtet der dadurch sich von selbst ergebenden Schwierigkeit ist aber die Uebertragung meistens sehr gut. Einige Härten und Unvollkommenheiten werden leicht unbeachtet gelassen, wenn die Schwierigkeit der Aufgabe und die schöne Lösung derselben nur etwas bedacht wird. Ueberall gibt sich zudem kund, dass die Arbeit mit grossem Talent und mit vieler Liebe vollendet worden. Sie ist offenbar eine Frucht fleissiger Studien. — Da die Ausstattung eine recht elegante ist, so passt das Werkchen insbesondere als Festgabe.





rei
inge
0 Altmühldor



Schafhäutl, Karl Emil <<von>>,

Der aechte gregorianische Choral in seiner Entwicklung bis zur
Kirchenmusik unserer Zeit ein Versuch zur Vermittlung in der Streitfrage:
Welche ist die wahre katholische Kirchenmusik

München 1869

Mus.th. 2918

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599379-5